



MÉMOIRE ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR
GABRIELLE BOUCHER

UNE AUTRE FONCTION DE L'OBJET :
FABRIQUER DES IMAGES

MAI 2015

Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de la maîtrise en art

CONCENTRATION CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A.

RÉSUMÉ

Cette recherche-création s'est développée autour d'une problématique bien personnelle où je me suis appliquée à découvrir les fondements de ma pratique artistique, à les approfondir et à bien les saisir. Ce mémoire prend ainsi forme autour de questionnements sur la fabrication d'images à partir d'objets industriels. De là, apparaissent les notions de connotation, de poésie, de représentation et d'imaginaire qui me permettent de préciser l'impact des objets dans mes   uvres.

J'aborde ensuite le concept de la création d'images auprès d'artistes inspirants. Je me suis intéressée plus particulièrement aux artistes Mona Hatoum et Michel de Broin, chez qui j'observe certaines similitudes avec ma propre démarche. Je poursuis avec une brève analyse du conte de Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre littéraire, j'explique comment mon travail en art visuel entre en forte corélation avec son univers.

De part et d'autre de ces notions s'ajoutent également mes préoccupations par rapport à l'objet industriel et la place qu'il occupe dans la société. Comme les objets manufacturés, si nombreux et si accessibles, sont profondément ancrés dans notre quotidien, nous nous en d  sint  ressons souvent très rapidement. Comment faire en sorte qu'ils deviennent révélateurs de gestes, d'acquis et de sujets qui touchent nécessairement tout un chacun? Comment utiliser leur potentiel pour fabriquer des images qui suscitent autant d'émerveillement que d'interrogations?

Enfin, cette recherche se termine par l'analyse des œuvres qui ont été présentées au centre d'artiste Langage Plus et qui ont formé mon exposition finale.    travers les tableaux, les sculptures et les installations que j'ai réalisés, je tente de mieux comprendre comment s'inscrit l'image sous toutes ses formes dans mon travail.

Mots clés : Sculpture, installation, tableau, objet industriel, image, imaginaire, représentation, poésie, sensible, perception, quotidien, détournement, tension, contradiction, fonction, signification.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherche Mathieu Valade ainsi que ma codirectrice Chantale Boulianne, de m'avoir soutenue et encouragée tout au long de mon cheminement à travers cette recherche-création. Merci pour votre disponibilité, votre écoute et votre créativité.

Je remercie chaleureusement toute l'équipe du centre d'artiste Langage Plus, particulièrement Jocelyne Fortin et Mariane Tremblay pour leur ouverture et leur générosité. Merci également à Julien Chalmendrier qui a su me prêter main forte pour le montage de mon exposition.

Je tiens à remercier les membres de mon jury, Élisabeth Kaine et Yannick Pouliot d'avoir accepté de porter leur regard critique et artistique sur mon travail.

Merci à tous mes amis qui ont su m'apporter leur soutien de près ou de loin. Merci pour votre aide si précieuse. Je pense à Justine Bourdages, Amélie Berthet, Valérie Essiambre, Lydia Mestokosho Paradis, Claudie G. Genest, Rudy Mae Vézina Dionne, Chloé Merola, Samuel Pinel-Roy, Jaime Patarroyo, Mejda Meddeb, Asusorn Khabpet, Carolyne Gauthier, Sirikanlaya Chotmanee, Paul-Henri Callens et plusieurs autres.

Un merci énorme et sincère à ces gens passionnés pour leur travail hors pair :
Stéphan Bernier, Pierre Th  riaault Tremblay et Denis Bouchard.

Merci à mon père et mes sœurs, mes repères. Merci à ma mère, la plus forte.

Mille mercis à Simon De Champlain, sans qui cette exposition et ce mémoire n'auraient pas été les mêmes. Merci de m'avoir encouragée dans les moments les plus fous et les plus intenses de ce parcours. Merci de croire en moi sans relâche.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
REMERCIEMENTS.....	iiiv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES FIGURES	vii
INTRODUCTION	vii
 CHAPITRE 1 : ANCRAGES THÉORIQUES	 4
1.1 Fabriquer	5
1.2 L'objet	7
1.2.1 L'objet et son contexte	7
1.2.2 Les significations de l'objet	10
1.2.3 Offrir du sens?	12
1.3 Faire image	16
1.3.1 Entre réalité et imaginaire	16
1.3.2 La poésie	18
1.4 L'impression de réalité : la perception	20
 CHAPITRE 2 : ANCRAGES ARTISTIQUES	 23
2.1 La matière sensible	24
2.2 Le non-visuel	31
2.3 Le merveilleux	35

2.4 Méthode et méthodologie	37
CHAPITRE 3 : <i>FONCTIONS INÉDITES</i>	40
3.1 Faire bon usage	41
3.2 4 Degrés	41
3.3 <i>Résistance</i>	47
3.4 Les tableaux	50
3.5 <i>Cascade</i>	56
3.6 <i>Au fond du bain</i>	59
3.7 L'ensemble de l'exposition	63
CONCLUSION.....	65
BIBLIOGRAPHIE.....	68

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 : <i>1940</i> , 2010.....	6
Figure 1.2 : <i>Le piano</i> , 2011.....	6
Figure 1.3 : <i>8,95 \$</i> , 2011.....	6
Figure 1.4 : <i>Décousu</i> , 2013.....	7
Figure 1.5: Arman. <i>Poubelle</i> , 1971.....	9
Source : http://www.armanstudio.com/fernandez-arman-poubelle-261-3-58-fr.html	
Figure 1.6 : Arman. <i>Haches vertes</i> , 1977.....	9
Source : http://www.armanstudio.com/fernandez-arman-haches_vertes-262-3-24-fr.html	
Figure 1.7 : <i>Digression</i> , 2014.....	15
Figure 1.8 : Détails. <i>Digression</i> , 2014.....	16
Figure 1.9 : <i>Le lustre</i> , 2010.....	19
Figure 1.10 : (Première version). <i>Au fond du bain</i> , 2013.....	22
Figure 2.1 : Mona Hatoum. <i>Light sentence</i> , 1992.....	26
Source : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cMeR7GA/rxaoAb	
Figure 2.2 : Mona Hatoum. <i>Grater divide</i> , 2002.....	27
Source : http://whitecube.com/artists/mona_hatoum/	
Figure 2.3 : Mona Hatoum. <i>Crutches</i> , 2001.....	27
Source : http://www.mutualart.com/Artwork/Untitled--Crutches/9177114C160FD9F2	
Figure 2.4 : Mona Hatoum. <i>Interior landscape</i> , 2008.....	27
Source : http://www.alexanderandbonin.com/artist/mona-hatoum	
Figure 2.5 : Mona Hatoum. <i>Hair necklace</i> , 1995.....	29
Source : http://www.alexanderandbonin.com/artist/mona-hatoum	

Figure 2.6 : Mona Hatoum. <i>Recollection</i> , 1995.....	29
Source : http://ensembles.mhka.be/items/3846/assets/17803	
Figure 2.7 : Mona Hatoum. <i>Recollection</i> , 1995.....	29
Source : http://ensembles.mhka.be/items/3846/assets/17805	
Figure 2.8 : Cale Lane. <i>2 Shovels</i> , 2007	30
Source : http://www.livemaster.ru/topic/99514-metallicheskie-kruzhevo	
Figure 2.9 : Janine Antoni. <i>Slumber</i> , 1993	30
Source : http://www.luhringaugustine.com/artists/janine-antoni/#/images/51/	
Figure 2.10 : Michel de Boin. <i>Late program</i> , 2008	32
Source : http://micheldebroyn.org/fr/late-program	
Figure 2.11 : Michel de Boin. <i>Keep on smoking</i> , 2005	32
Source : http://micheldebroyn.org/fr/keep-on-smoking	
Figure 2.12 : Michel de Boin. <i>Trancher dans la noirceur</i> , 2010.....	34
Source : http://micheldebroyn.org/fr/cut-into-the-dark	
Figure 2.13 : Michel de Boin. <i>Monochrome bleu</i> , 2003.....	34
Source : http://micheldebroyn.org/fr/blue-monochrome	
Figure 3.1 : <i>Expérimentation I</i> , 2013	43
Figure 3.2 : <i>Expérimentation I</i> , 2013	43
Figure 3.3 : Vue de l'entrée de la salle projet, <i>4 degré</i> , 2015.....	42
Figure 3.4 : Vue de l'entrée du réfrigérateur, <i>4 degré</i> , 2015	45
Figure 3.5 : À l'intérieur du réfrigérateur, <i>4 degré</i> , 2015	45
Figure 3.6 : À l'intérieur du réfrigérateur, <i>4 degré</i> , 2015	46
Figure 3.7 : Quatre heures après le début de la fonte de la glace. <i>Résistance</i> , 2015	47
Figure 3.8 : <i>Cactus</i> , 2013.....	48
Figure 3.9 : Détails. <i>Cactus</i> , 2013	48
Figure 3.10 : Avant que l'eau ne commence à bouillir. <i>Résistance</i> , 2015.....	50

Figure 3.11 : Vue d'ensemble. <i>Faire le vide, S'évader et Se réfugier</i> , 2015.....	53
Figure 3.12 : Détails. <i>Faire le vide</i> , 2015	53
Figure 3.13 : Détails. <i>Se réfugier</i> , 2015	53
Figure 3.14 : <i>Faire le vide</i> , 2015	54
Figure 3.15 : <i>S'évader</i> , 2015.....	54
Figure 3.16 : <i>Se réfugier</i> , 2015	54
Figure 3.17 : Vue d'ensemble. <i>Jardin fleuri et Grand ménage</i> , 2015	55
Figure 3.18 : <i>Jardin fleuri</i> , 2015.....	55
Figure 3.19 : <i>Grand ménage</i> , 2015	55
Figure 3.20 : Détails. <i>Cascade</i> , 2015.....	57
Figure 3.21 : <i>Cascade</i> , 2015	58
Figure 3.22 : <i>Au fond du bain</i> , 2015	61
Figure 3.23 : Détails. <i>Au fond du bain</i> , 2015.....	62
Figure 3.24 : Détails. <i>Au fond du bain</i> , 2015.....	62

INTRODUCTION

Tout ce que l'on cherche à redécouvrir/Fleurit chaque jour au coin de nos vies.

Jacques BREL

J'ai grandi entourée de personnes créatives, gravant dans ma mémoire un souvenir impérissable de leur imagination et de leur débrouillardise. Mon père avait cette ingéniosité pour créer des instruments parfois insolites servant à travailler sur la terre familiale. Il transformait des objets qui semblaient désuets pour leur trouver une autre utilité. C'est seulement après avoir examiné toutes les possibilités qu'il se résignait à jeter. Entre diverses créations manuelles, ma mère, avec ses doigts de fée, a longtemps garni la garde-robe de ses cinq filles en cousant la majeure partie de leurs vêtements. Plus jeune, avec mes sœurs, une portion de nos temps libres se consacrait à la réalisation de jeux, d'histoires, de séances d'essayage de costumes et d'interprétation à la hauteur de nos imaginations fertiles. Sans oublier le contenu du bac de recyclage et ce qu'abrite l'environnement rural qui se transformaient en véritable mine d'or pour fabriquer nos précieuses petites créations. Avec du recul, il me semble que nous avons cette faculté de donner vie à un rien, de voir le potentiel recelé par une simple chaudière, un morceau de tissu ou un vieux balai.

Aujourd'hui encore, je me sens toujours habitée par cette capacité à voir au-delà de l'objet. J'observe attentivement ce qui m'entoure afin de saisir de nouvelles sources

d'inspiration pour créer. Nous sommes entourés par une abondance de nouveaux produits à consommer. Malgré cela, ce sont les objets devenus intrinsèques à notre environnement quotidien qui m'intéressent : ceux qui, à force de partager notre existence, sont devenus ordinaires et banals. Dans mon travail, je fabrique mes œuvres à partir d'objets détournés de leur fonction ou parfois utilisés presque tels quels. Je les mets en relation entre eux ou avec d'autres éléments. Je m'approprie ces objets grâce à des interventions minutieuses et calculées. En concevant essentiellement des sculptures et des installations, je désire faire image dans l'esprit du regardeur. Je souhaite *fabriquer des images* tridimensionnelles. À travers mon travail, j'aspire à ce que l'on redécouvre ces gestes, ces acquis et ces objets qui nous semblaient auparavant insignifiants. Je cherche à ce qu'ils deviennent révélateurs de sens et qu'ils amènent le regardeur à prendre conscience de sujets profondément significatifs. Observer et donner une nouvelle valeur à ces banalités qui m'entourent est devenu une réelle préoccupation.

Durant mon parcours à la maîtrise, je me suis appliquée à découvrir les fondements de ma pratique, à mieux comprendre comment ils s'articulent et à les expliquer. Ainsi, le contenu de ce mémoire révèle un travail de recherche personnel et propre à ma démarche artistique. Je m'interroge sur les moyens par lesquels j'arrive à *fabriquer des images* à partir d'objets industriels. Est-ce l'objet, le regardeur ou l'artiste qui *fabrique l'image*? Pourquoi en suis-je arrivée à parler d'*images* alors que ma pratique en art visuel est majoritairement tridimensionnelle? Comment des œuvres réalisées avec des objets auxquels on ne porte normalement aucun intérêt peuvent-elles s'avérer marquantes et révélatrices de

sens? Est-ce que les objets utilitaires formant une œuvre renvoient nécessairement à des connotations ou des significations particulières?

Ce mémoire se divise en trois chapitres. La première partie sera consacrée à la mise en contexte des concepts clés afin de définir comment ils interviennent dans ma pratique. J'y expliquerai les facteurs et les impacts de l'utilisation de l'objet manufacturé dans le domaine des arts. J'aborderai la notion d'image en parallèle avec mon travail, notamment en développant les concepts qui y sont reliés, soit la représentation, l'imaginaire et la poésie. Puis, je soulèverai brièvement la notion de perception.

Dans le deuxième chapitre, j'approfondirai le travail d'artistes inspirants, plus précisément celui de Mona Hatoum et de Michel de Broin. Je tenterai de faire ressurgir et de définir les traits marquants de leur pratique, ce qui contribuera à mieux saisir ma propre démarche. Je poursuivrai avec un référent artistique d'un autre ordre, en analysant le conte de Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*. Cette courte analyse de l'œuvre littéraire me permettra de poser un regard sur son univers imaginaire et poétique à la fois semblable et différent de ma démarche en arts visuels. Pour conclure ce chapitre, j'aborderai quelques aspects spécifiques à ma méthode de création et l'approche méthodologique qui a dirigé ma recherche.

Finalement, dans le troisième et dernier chapitre, j'étudierai les œuvres qui ont composé mon exposition finale. Je verrai comment la réalisation et le résultat de celles-ci m'ont permis de résoudre ou d'approfondir certains de mes questionnements.

CHAPITRE 1

ANCRAGES THÉORIQUES

Parfois, la maison grandit, s'étend. Il faut une plus grande élasticité de rêverie moins dessinée, pour l'habiter. « Ma maison, dit George Spyridaki, est diaphane, mais non pas de verre. Elle serait plutôt de la nature de la vapeur. Ses murs se condensent et se relâchent suivant mon désir. Parfois, je les serre autour de moi, telle une armure d'isolement... Mais parfois, je laisse les murs de ma maison s'épanouir dans leur espace propre, qui est l'extensibilité infinie. » La maison de Spyridaki respire. Elle est vêtement d'armure et puis elle s'étend à l'infini. Autant dire que nous y vivons tour à tour dans la sécurité et l'aventure. Elle est cellule et elle est monde. La géométrie est transcendée.

Donner l'irréalité à l'image attachée à une forte réalité nous met dans le souffle de la réalité.

Gaston BACHELARD (1957)

Dans ce premier chapitre, j'éclaircirai les concepts fondamentaux qui forment ma pratique artistique et, par le fait même, cette recherche. Tout d'abord, j'analyserai ce qui a motivé et motive encore aujourd'hui l'utilisation de l'objet industriel en art et son influence dans mon travail. Ensuite, j'approfondirai la notion d'image dans un aller-retour entre certains mouvements artistiques et quelques-unes de mes œuvres. Enfin, j'expliquerai à quelle fin j'utilise la notion de perception et comment elle m'est nécessaire pour exprimer les objectifs que recouvre ma pratique en art.

1.1 Fabriquer

Je suis naturellement portée à toucher, à réaliser et à sentir avec mes mains. En ayant ce réel besoin d'être en contact avec la matière, mon travail en art s'est instinctivement orienté vers la sculpture et l'installation. Cela explique d'ailleurs pour quelle raison, lorsque je décris ma pratique, j'emploie le mot *fabriquer* plutôt que *créer* des images. *Créer* peut rester dans l'intellect et l'intangible, tandis que le terme *fabriquer* se rapporte davantage à l'idée du geste et d'une relation avec la matière. Aussi, l'usage du mot *fabriquer* est plus juste pour décrire mon travail, car il évoque un processus de manipulation de la matière, un élément fondamental dans la réalisation de chacune de mes œuvres. Il m'apparaît essentiel dans ma démarche en art visuel de le souligner. Bien que je crée souvent avec des objets manufacturés, soit préalablement fabriqués, il n'en demeure pas moins qu'en les trafiquant, les modifiant ou les assemblant, je *fabrique* mon œuvre. Par ailleurs, au départ ce ne sont pas les objets industriels qui sont venus m'interpeller, mais plutôt les matériaux bruts, usés et réutilisés. Avec du plâtre, du béton, du bois récupéré ou du papier, je transformais toujours la matière première de façon à ce qu'elle complète ou représente un objet. Je pense à *1940* (fig. 1.1, p. 6), *Le piano* (fig. 1.2, p. 6), *Décousu* (fig. 1.3, p. 6) ou encore *8,95 \$* (fig. 1.4, p. 7). Tous ces projets sont la représentation d'un objet : un ordinateur, un piano, une carte du monde et une roche dans un panier d'épicerie. Pourquoi, même à partir d'un

matériau quasi brut, en arrivais-je à créer une œuvre qui intègre ou représente un objet utilitaire?

Figure 1.1 *1940*, 2010



Figure 1.2 *Le piano*, 2011

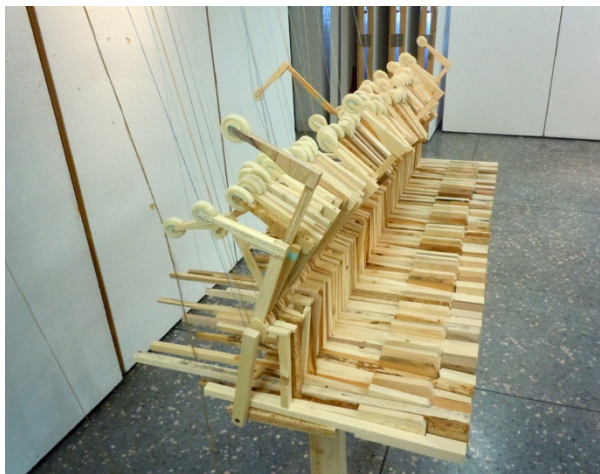


Figure 1.3 *8,95 \$*, 2011



Figure 1.4 *Décousu*, 2013



1.2 L'objet

1.2.1 L'objet et son contexte

Depuis maintenant plus d'un siècle, l'objet industriel s'est infiltré dans les œuvres d'art, en commençant par les ready-mades de Marcel Duchamp. Ecore aujourd'hui, certains de ses travaux, notamment le détournement des fonctions et des significations des objets, ont eu des répercussions dans plusieurs pratiques artistiques. En effet, suite à l'industrialisation, la profusion des objets manufacturés a grandement influencé et modifié notre mode de vie et, par conséquent, la démarche de nombreux artistes. Par exemple, dans les années

soixante, la culture créée autour de l'objet fut un facteur qui a encouragé son utilisation dans le domaine artistique. La symbolique des objets découlant du contexte économique et social inspira, entre autres, les Nouveaux Réalistes. Pierre Restany, fondateur de ce mouvement, explique dans son ouvrage *Les objets-plus* (1989), ce qui a encouragé l'intégration de l'objet industriel dans leur pratique :

Mécaniciens de l'objet et ingénieurs du décor postmoderne ont fait, les uns et les autres, au début de leur carrière entre 1968 et 1975, l'expérience de la fragilité et de la pauvreté du monde riche, à travers la triple crise qui a affecté tous les pays de l'Occident industrialisé : crise de la jeunesse étudiante et de la culture, crise de l'énergie et du pétrole, crise de l'argent et du dollar. Aujourd'hui, ils voient s'amorcer la reprise et se profiler le deuxième stade de la société de consommation. Le paramètre de la relativité généralisée, fruit de leur expérience vécue, affecte profondément leur sens de la nature moderne ou postmoderne. C'est sur la fondamentale ambiguïté de l'objet que se fonde leur langage. (Restany, 1989, p. 57)

Effectivement, les Nouveaux Réalistes utilisaient les objets du quotidien à des fins sémiotiques. Les matériaux nobles, la maîtrise des médiums et des techniques artistiques classiques étaient délaissés au profit du message. Arman par exemple basait sa démarche sur cette nouvelle abondance de produits manufacturés. Cela est visible dans sa succession d'œuvres *Poubelle* (fig. 1.5, p. 9) dans laquelle il expose des déchets de différentes provenances dans des boîtes de plexiglas. Cette méthode est également observable à travers ses accumulations comme *Haches vertes* (fig. 1.6, p. 9) où il superpose une série de haches pour en faire une sculpture. À l'aide des objets de tous les jours, il remettait en question certains enjeux sociaux, dont la surconsommation et la légitimité de la production de masse d'objets éphémères.

Figure 1.5 Arman. *Poubelle*, 1971Figure 1.6 Arman. *Haches vertes*, 1977

Dans ma pratique, le contexte actuel de la société dans lequel subsiste l'objet industriel fait également partie de mes préoccupations. Aujourd'hui, je remarque que l'accès quasi infini à l'information et à la consommation a complètement changé notre rapport au monde matériel et social. « La consommation dite "de masse" est l'expression la plus achevée de cet intense désir d'objets qui caractérise le monde moderne. » (Miller, 1987) Il m'apparaît évident que cette production surabondante et effrénée réduit la qualité des relations entretenues avec les éléments qui nous entourent. Sans oublier les occasions qui se multiplient, les relations infinies sur les réseaux sociaux et les milliards d'informations qui se trouvent désormais dans nos poches grâce aux téléphones intelligents. Ces changements, généralement positifs, ont pour but de faciliter et d'agrémenter notre vie. Cependant, les relations entretenues avec cette profusion de matériel, d'images et de contacts sont, à mon avis, souvent superficielles et insignifiantes. Harmut Rosa explique d'ailleurs ce changement de société :

Le régime d'accélération de la modernité transforme, dans le dos des acteurs, notre relation humaine au monde en tant que tel, c'est-à-dire aux autres êtres humains et à la société (au monde social), à l'espace et au temps et aussi à la nature et au monde des objets inanimés (au monde objectif), et l'accélération finit ainsi par transformer les formes de la subjectivité humaine (du monde subjectif) et également de notre « être au monde ». (Rosa, 2012, p. 58)

En prenant conscience de ce phénomène de consommation, j'ai compris qu'il m'affecte de voir les objets et les agréments qu'ils nous apportent être rapidement oubliés, et ce, même s'ils font partie intégrante de notre quotidien. J'ai l'impression qu'en sachant qu'ils sont facilement remplaçables, ils sont très peu considérés en dehors de leurs fonctions usuelles ou, s'ils le sont, c'est pour un temps très limité. Pour ma part, je concède avoir longtemps jugé laids, froids et sans âme plusieurs objets qui forment mon quotidien (électroménagers, objets d'ordre strictement fonctionnel, etc.). Puis en m'arrêtant pour les observer, j'en suis venue à porter un regard nouveau sur eux, un regard qui s'étend bien au-delà de leur utilité première. Ainsi, les objets industriels sont devenus pour moi extrêmement riches tant au point de vue formel qu'au point de vue de leur signification dans la société. En les intégrant à mes œuvres, je désire exposer leur plein potentiel. Je souhaite leur faire porter une sensibilité insoupçonnée.

1.2.2. La signification des objets

Les objets industriels possèdent indéniablement une valeur sémiotique. Par ailleurs, même intégrés dans l'œuvre, détournés de leurs fonctions, modifiés ou altérés, ils conservent toujours leur dimension psychologique, sociale, culturelle ou émotive. Au-delà du ready-made et du Nouveau Réalisme mentionnés précédemment, on le remarque dans d'autres mouvements artistiques comme le surréalisme et le pop art. Par exemple, les

œuvres mêmes des surréalistes, provenant de l'écriture automatique, étaient perçues comme des symboles. Puisqu'à travers ce processus, leurs objectifs étaient de faire ressortir l'inconscient, tout ce qui se dessinait sur la toile pouvait être analysé : des objets jusqu'à leur disposition dans l'espace. Ces codes qui découlaient toujours d'éléments connus et rattachés à la réalité apparaissaient désormais sous un aspect surréel et poétique. Cette démarche permettait de donner une valeur au monde imaginaire et de changer la perception du monde en tant que tel. Les artistes du pop art, eux, avaient une démarche comparable à celle des Nouveaux Réalistes. Ils aspiraient à mettre en évidence le pouvoir de l'image et l'influence de la société de consommation par l'utilisation d'icônes emblématiques et d'objets de la vie courante. La culture populaire était leur source d'inspiration première.

Pour d'autres mouvements, la notion de symbolique dans une œuvre d'art est perçue différemment. Le mouvement minimaliste, par exemple, ne laissait aucune place à l'interprétation, et donc à aucun symbole. Dans le travail de Donald Judd et Frank Stella, les matériaux ou les objets industriels étaient utilisés de façon sérielle ou par une production de masse. De cette façon, ils évitaient tout point de focalisation de la part de l'observateur. Ce dernier devait voir les éléments tels quels, sans rien amplifier, sans tendre vers un terme logique. Dans leurs œuvres, ils désiraient empêcher toute forme de code ou d'évocation de quoi que ce soit. Cela est abordé par Rosalind Krauss dans son livre *Passages* : « Les minimalistes utilisaient au contraire des éléments qui n'étaient chargés d'aucun contenu. » (Krauss, 1997, p. 114) Leur objectif était d'amener le regardeur à voir la matière pour ce qu'elle est et non pas pour ce qu'elle signifie. Toutefois, même avec

cette approche, était-il réellement possible de présenter des œuvres formées d'objets n'étant chargés d'aucune symbolique?

Désormais, l'objet revêt le sens que lui donnent ses récepteurs autant que ses concepteurs. On lui reconnaît aussi une fonction d'énonciation au même titre que le mot écrit ou parlé. Dès lors, l'objet peut produire du sens, posséder un pouvoir de représentation et agir sur les processus cognitifs. Plus que de répondre à des besoins matériels et techniques, l'objet signifie des valeurs complexes, marque les identités des individus et des groupes et évoque des idées abstraites destinées à nourrir la pensée. Considérés dans un ensemble, les objets constituent un texte qui peut être lu analysé et décodé. (Laurier Turgeon, p. 19, 2006)

Bien qu'un objet puisse être étudié ou utilisé dans certaines pratiques comme un symbole, un signe ou un code, son interprétation peut devenir très large et s'étendre à une multitude de possibilités. « Un code existe même lorsqu'il est imprécis et faible, incomplet, provisoire et contradictoire. » (Eco, 1992, p. 28) Même s'il ne possède qu'une seule fonction, tout objet ne se réduit rarement, voire jamais, qu'à un sens en particulier. Il évoque plusieurs sens indirects, implicites, subjectifs et culturels. Les objets sont, sans équivoque, polysémiques. En d'autres mots, une hache peut être associée autant à l'idée du dur labeur et de la survie qu'à celle de la construction ou de la violence. On peut donc affirmer qu'il est impossible de contrôler ce qu'évoque l'œuvre dans l'esprit du regardeur.

1.2.3 Offrir du sens?

Même si dans ma démarche, je suis manifestement influencée par la connotation des objets, ceux-ci ne sont pas intégrés à mes œuvres pour présenter un sens précis. D'ailleurs, je m'interroge sur la faisabilité d'une telle suggestion. Cependant, je dois admettre qu'avant de réaliser une sculpture ou une installation, j'observe les objets autour de moi afin de m'inspirer de leurs formes, de leurs fonctions et de leurs matières. Je les introduis à mes

projets pour ce qu'ils sont et, d'une façon plus ou moins consciente, pour ce qu'ils représentent dans la société.

Les objets eux-mêmes, leurs formes et leurs textures me donnent souvent la clef de ma vision. [...] Je n'ai pas besoin d'éléments tout faits, mais à travers eux, j'arrive à rejoindre le réel. Mes sculptures sont des métaphores plastiques [...] Le symbole a beau être connu, je m'en sers aussi dépenaillé soit-il, d'une manière si inattendue que j'éveille une nouvelle émotion dans l'esprit du spectateur. (Picasso, cité par de Mèredieu, 1994, p. 131)

Bien qu'à travers cette citation de Picasso, je reconnaisse la façon dont j'exploite les objets dans ma pratique, je n'adhère pas à l'idée selon laquelle ceux-ci devraient être reconnus comme des symboles dans mes œuvres. En fait, je préfère plutôt amener l'idée que les objets revêtent une *connotation*. Même si ce terme est plus fréquemment utilisé en linguistique, sa définition se rapproche de mes intentions artistiques. La connotation se définit comme la « valeur que prend une chose en plus de sa signification première » (*Le Nouveau Petit Robert*, 2009, p. 511). Si je pouvais préciser davantage cette définition, afin qu'elle décrive fidèlement ce qui me pousse à intégrer les objets industriels dans mes œuvres, elle prendrait cette forme : « Valeur que prend une chose en plus [...] » *de ce qu'elle est formellement et de ce qu'elle signifie objectivement*. Effectivement, ce qui m'intéresse dans cette description est que ladite *chose* garde son entité première, en plus d'amener d'autres valeurs. Quant au symbole, il se rapporte plutôt à la représentation d'une *chose* sans faire allusion à son *être*. Enfin, selon moi, affirmer que les objets possèdent une connotation est plus approprié dans mon travail, car j'intègre d'abord les objets à mes œuvres afin qu'ils soient perçus tels qu'ils sont, ensuite pour ce qu'ils pourraient évoquer. Par exemple, dans *Digression* (fig. 1.7 et 1.8, p. 15-16), à partir d'objets insérés dans chacun des trois tableaux (le bouchon de lavabo, l'élément de cuisinière, le fer à repasser, la

ciboulette, le presse-citron, le drain, l'arrosoir, etc.), je souhaitais que le regardeur observe les objets formellement et concrètement. Puis, j'espérais que naturellement, en créant ou non des associations entre les éléments, il fasse différentes interprétations qui lui révéleraient des images pouvant être aussi rationnelles, imaginaires, qu'absurdes. D'une certaine façon, comme dans le travail de Magritte¹, j'aimerais que l'on découvre mon travail « littéralement et dans tous les sens ». En effet, ce dernier expliquait que même s'il représentait une panoplie d'objets dans ses toiles, celles-ci ne devaient pas être associées à un quelconque arrière sens. Magritte parlait du « Sens Propre ». Selon lui, il faudrait tout d'abord voir ce qui se trouve sous nos yeux sans tenter de l'interpréter. Toutefois, il est important de préciser que sa théorie du « Sens Propre » ne fait pas uniquement référence à une définition littérale. Car si cela était son intention, ses images se réduiraient à la réalité et couperaient ainsi tous les ponts au monde de l'imaginaire, de la métaphore et de la poésie. « S'en tenir au sens propre des mots ou des représentations reviendrait en effet à renoncer de manière inconcevable à ce qui fait l'essentiel de l'expérience poétique et son irréductibilité aux routines du langage et de la vie dite "réelle". » (Durant, 1995, p. 7)

Magritte croit que pour amener le regardeur à imaginer, il faut lui présenter ce qui est, et ce, dans sa forme la plus simple sans tenter de lui proposer un quelconque message.

L'image, telle que la conçoit et la pratique Magritte, est un irréductible : elle montre ce qu'elle montre et son irréductibilité est justement ce qui fait d'elle un objet d'imaginaire susceptible de garantir au récepteur « la plus grande liberté possible ». Si l'auteur a visé au sens, celui-ci serait-il même pluriel, le spectateur n'a plus qu'à le repérer ou à l'énumérer, sans avoir à l'imaginer. (Durant, 1991, p. 64)

¹Même si le travail de Magritte est pictural, je considère que ses théories sont aussi applicables dans une pratique tridimensionnelle.

Pour Magritte, créer une œuvre dans l'objectif d'offrir du sens ne présenterait qu'un raisonnement qui tourne en rond ou qui s'arrête au moment où il a été saisi. Cela pourrait s'exprimer ainsi : *le fer à repasser représente une tâche ménagère. Le presse-citron représente un outil de cuisine. La ciboulette représente un élément destiné à être utilisé dans une tâche ménagère avec un outil de cuisine. Ce tableau représente les multiples tâches ménagères à exécuter quotidiennement*, et ainsi de suite. Devant l'œuvre, il s'agirait de répondre à ce besoin de donner du sens et de passer au suivant. Mes intentions sont plutôt contraires. Dans mes projets, j'aspire à fabriquer des images qui suscitent de perpétuels questionnements et rêveries.

Figure 1.7 *Digression*, 2014

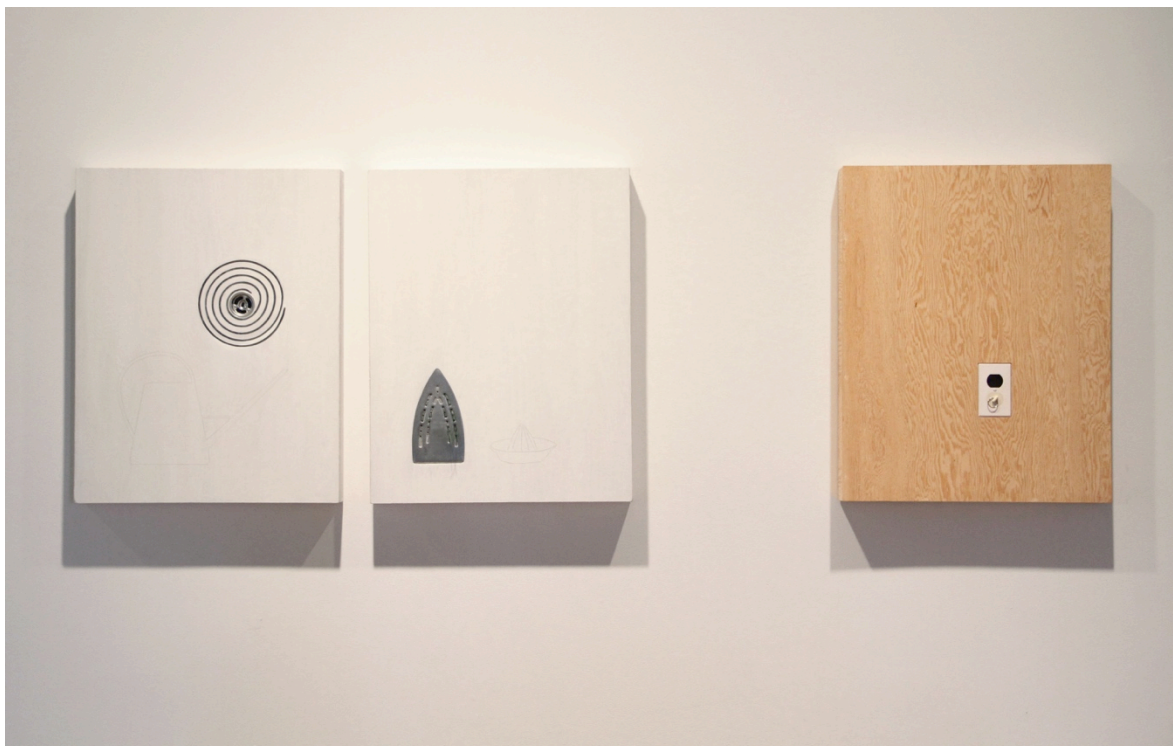
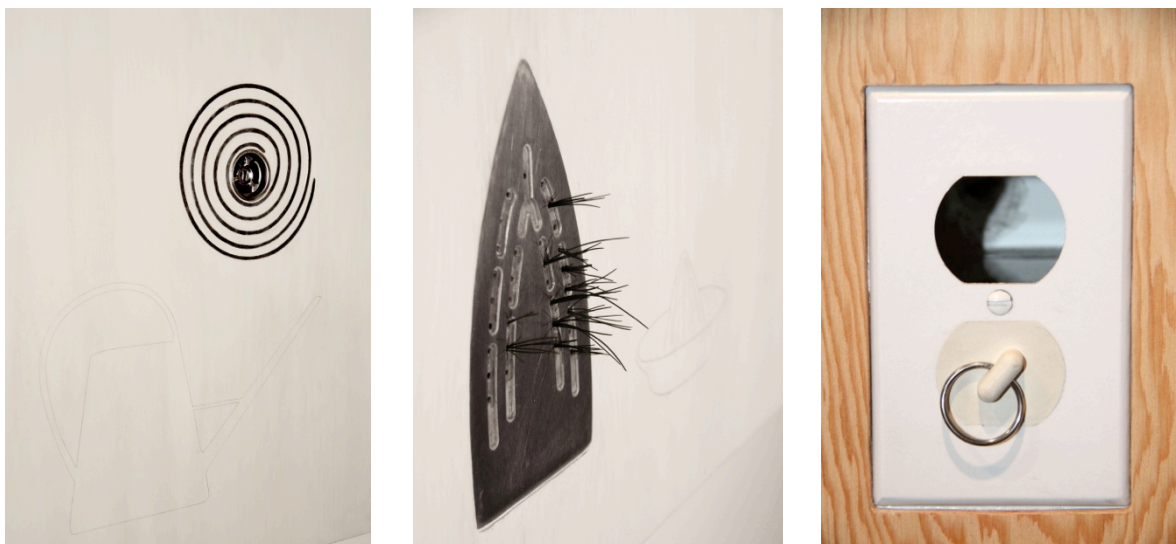


Figure 1.8 Détails. *Digression*, 2014

1.3 Faire image

1.3.1 Entre réalité et imaginaire

Lorsque je fabrique mes œuvres, un objectif revient toujours à la surface : *faire image*. Mais qui forme l'image, et comment se forme-t-elle? Pourquoi ce terme serait-il approprié pour exprimer ce que je réalise en art visuel? En premier lieu, je crois que la notion d'image s'est immiscée dans mon travail en se définissant autant à travers la représentation que par l'imaginaire et la poésie.

Effectivement, on utilise quotidiennement l'image pour représenter, évoquer ou altérer la réalité. Lorsque l'image fait référence à la *représentation*, elle se décrit comme une « Présentation qui en double une autre; [...] qui offre l'apparence sensible d'un être dont elle est un équivalent. » (Sourriau, 2004, p. 1293) On se réfugie souvent dans la représentation lorsqu'on veut donner un sens à la réalité et tenter de s'y raccrocher. Ainsi, cette notion de représentation ferait davantage référence à un processus dans l'esprit du

regardeur plutôt qu'à mes œuvres elles-mêmes. En effet, celles-ci sont plutôt destinées à évoquer des images à partir de ce qu'elles sont et non de ce qu'elles pourraient représenter. Toutefois, selon Didi-Huberman : « Retrouver l'image que veut ignorer la représentation, c'est un peu retrouver la chair que veut ignorer ce corps que l'on dit "propre". » (2002, p. 92) De son point de vue, l'image et la représentation coexistent. Qu'une image soit imaginaire ou non, qu'elle soit dénudée de toutes significations possibles, elle pourra toujours être perçue comme la représentation de quelque chose d'autre. En ce sens, bien que *représenter* ne fasse pas partie de mes objectifs, je le ferais continuellement, et ce, malgré moi.

De son côté, la métaphore aurait la faculté de faire image à partir d'une analogie dans le langage écrit ou parlé. Cette figure de style serait également un autre moyen de se rapporter à la réalité. Cependant, d'après Bachelard (1957, p 78), la métaphore serait une fausse image. Elle serait tout au plus une image fabriquée, car elle n'est pas constituée uniquement d'imaginaire et n'a pas pour objectif de rester dans l'imaginaire. La métaphore tenterait plutôt de nous ramener à quelque chose de tangible. L'auteur affirme que : « La métaphore vient donner un corps concret à une impression difficile à exprimer [...] L'image, œuvre de l'Imagination absolue, tient au contraire tout son être de l'imagination ». Par exemple, si l'on dit : « *Le paysage était recouvert d'un grand manteau blanc* », en construisant cette métaphore, on exprime quelque chose de concret, mais pour penser à cette image, ne puise-t-on pas dans notre imaginaire? Ne pourrait-on pas plutôt déclarer que l'image serait autant issue et formée d'imaginaire que d'une part de réalité? Dans ce cas-ci, affirmer que mon

travail s'applique à créer des images serait approprié, car à travers mes œuvres, je désire amener le regardeur autant à rêver qu'à saisir le reflet d'une réalité.

1.3.2 La poésie

La poésie est vouée à faire image à partir des mots. Parfois, les mots les plus simples et les plus utilisés peuvent créer des images, tant qu'ils battent un rythme ou qu'ils soufflent une harmonie. « Plus les rapports des deux réalités rapprochées sont lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de la puissance émotive et de la réalité poétique. » (Reverdy, 1975, p. 73)

Dans mes œuvres, sans mots mais plutôt à partir d'objets ordinaires, je tente de donner naissance à des images poétiques. Comme le mentionne Reverdy, la poésie découle souvent de tensions et de contradictions. Celles-ci ponctuent continuellement mon travail par l'intermédiaire d'éléments aux connotations opposées mis en relation ou par la sensibilité que j'apporte à des objets (ou matériaux) parfois grossiers. Selon moi, le fait même d'exposer ou de magnifier des objets suscitant peu d'intérêt en dehors de leur fonction quotidienne crée une forme de contradiction. Par exemple, pour réaliser *Le lustre* (fig. 1.9, p. 19), j'ai enrayé la fonction première de quatre fours à micro-ondes en les assemblant de façon à former un luminaire. Dès lors, l'objet banal et multiplié a réussi à produire une image aussi insolite que fascinante, à la fois ludique et signifiante. Dans ce cas-ci, *Le lustre* devient une image poétique grâce au renversement des significations et des connotations du four à micro-ondes. Le petit électroménager faisant référence à la rapidité alors qu'il est

utilisé pour combler un désir d'efficacité était devenu, au contraire, un objet qui rendait l'espace dans lequel il se trouvait apaisant et contemplatif, par son doux éclairage.

Figure 1.9 *Le lustre*, 2010



De ce fait, lors de la présentation de ce projet, j'ai eu la réelle impression que cette image exprimait ce que les mots ne pouvaient dire. J'avais l'impression que l'œuvre arrivait à toucher le regardeur dans un langage aussi clair que les mots, et ce, sans nécessairement porter un discours bien précis. Dans plusieurs de mes sculptures et de mes installations, j'utilise la sémiotique des objets pour m'exprimer dans un langage poétique. Je fabrique ces dernières avec un ton et un style qui me sont propres. Comme dans les poèmes écrits, par le biais de l'imaginaire, je rends manifestes, intentionnellement ou non, certains sujets ou idées, tout en offrant un éventail de significations latentes.

1.4 L'impression de réalité : la perception

L'art est une source de connaissance, tout comme la science et la philosophie. Et la grande lutte entreprise par l'homme pour sans cesse affiner sa perception de la réalité, cette lutte où il trouve grandeur et liberté, ne peut aboutir s'il manie des idées déjà formulées et déjà réalisées. Des formes caduques ne peuvent se servir des idées nouvelles. Quand les formes ne sont pas capables d'agresser la société qui les reçoit, de la déranger, de l'inciter à la réflexion, de lui dévoiler son propre retard, quand elles ne sont pas en rupture, il n'y a pas d'art authentique. Devant une véritable œuvre d'art, le spectateur doit ressentir la nécessité d'un examen de conscience, d'une révision de son domaine conceptuel. L'artiste doit lui faire toucher du doigt les limites de son univers, et lui ouvrir des perspectives nouvelles.
(Antoni Tàpies, 1994, p. 51-52)

À travers mes images tridimensionnelles, mon art a aussi pour objectif de susciter des questionnements. Ceux-ci peuvent être autant sociologiques, écologiques qu'esthétiques. Par mes œuvres, je souhaite non seulement imposer une nouvelle perception des objets de culture industrielle, mais aussi de sujets, d'acquis ou de gestes prenant place dans notre quotidien. La perception est une faculté très complexe à définir puisque plusieurs facteurs sont impliqués dans l'acte de percevoir une situation ou une chose. Dans le *Vocabulaire*

d'esthétique, Sourriau définit la perception comme une « fonction par laquelle les sensations provoquées en nous par les objets sensibles sont ressenties, organisées, interprétées, pour nous donner une représentation de ces objets avec impression immédiate de leur réalité. » (Sourriau, 2004, p. 1186) Cette impression *immédiate de leur réalité* est ce que je tente de mettre en perspective dans mes œuvres. Évidemment, cette dernière est influencée par notre vécu, nos expériences, notre milieu culturel et social. C'est en partie pourquoi la perception² est différente d'une personne à l'autre. Enfin, je constate que souvent on ne s'arrête pas assez à ce qui nous entoure, et par le fait même, on ne remet pas en question cette *réalité* qui forme notre quotidien. Mon travail consiste alors à remettre en perspective la perception et l'impression de réalité chez le regardeur pendant un instant : un souvenir, une idée, un objet, etc. Toutefois, je crois que c'est simplement en voyant mon œuvre telle qu'elle est que l'on peut transformer notre perception. Pour moi, le fait de se représenter ce qui est, démontre que l'on s'est réfugié dans ce que l'on connaît déjà.

Pour toucher ou pour transformer les perceptions, j'aspire à créer des images saisissantes en plaçant des objets dans un contexte inhabituel reflétant visiblement le quotidien. D'après mes expérimentations, une image devient plus percutante lorsqu'elle parvient à faire voir les choses différemment à partir de ce que l'on côtoie tous les jours. Par exemple, dans *Au fond du bain* (fig. 1.10, p. 22), sans compter mon désir de faire image, j'avais pour objectif de jouer avec la perception du regardeur. Je souhaitais mettre en parallèle comment il pouvait être étrange que des cheveux au fond d'un bain paraissent si repoussants alors que

² Comme se représenter est personnel à chacun.

sur quelqu'un ils puissent être si beaux. Une fois rempli d'eau à ras bord, le bain me servait de canevas et les cheveux d'encre pour dessiner une image abstraite. À travers cette œuvre, on peut percevoir une situation du quotidien : les cheveux qui se retrouvent dans le fond du bain après la douche. Ces éléments si familiers soulevaient des sentiments étranges et mitigés. Certains trouvaient dégoûtant de revoir cette scène familière amplifiée et d'autres s'en amusaient ou y percevaient une poésie. Enfin, mon objectif était d'exposer la beauté que pouvait revêtir quelque chose qui n'en possède normalement pas.

Figure 1.10 (Première version). *Au fond du bain*, 2013



CHAPITRE 2

ANCRAGES ARTISTIQUES

*« La poésie ne doit pas seulement être écrite,
elle doit être vécue et pensée. »*

Kader ATTIA

Ce deuxième chapitre sera consacré à l'analyse de certaines œuvres de Mona Hatoum et de Michel de Broin. À partir de leur démarche artistique et de certaines de leurs œuvres, je définirai leurs motivations ainsi que leurs intentions face à l'utilisation d'objets industriels en art, tout en établissant un parallèle avec ma propre pratique. Je mettrai aussi en perspective l'importance de l'aller-retour entre l'imaginaire et la réalité présent dans mes œuvres, par un rapprochement avec le conte Alice aux pays des merveilles. J'aborderai finalement les choix méthodologiques accompagnant ma recherche.

2.1 La matière sensible

Mon processus de création laisse place au hasard et à l'intuition, tout en me permettant de faire des choix. Mes idées prennent source dans ce qui m'entoure, plus particulièrement dans ma capacité à voir le côté évocateur que dissimule la composition formelle des objets. En effet, les qualités plastiques et la forme des objets occupent une place prédominante dans la réalisation de mes œuvres. À maintes reprises, j'ai élevé la matière au même niveau que l'idée, en les plaçant sur un pied d'égalité. Pour moi, la force d'une image provient en grande partie de là. L'ensemble de mon travail témoigne de ma volonté d'apporter une forme de sensibilité aux objets. Cette récurrence est présente dans mon processus de création par l'attention que je porte aux transformations que doivent parfois subir les objets et les matériaux. Chaque manipulation est minutieusement calculée et réfléchie. Je suis persuadée que le traitement de la matière est un élément essentiel dans la fabrication et la réception de mes *images*.

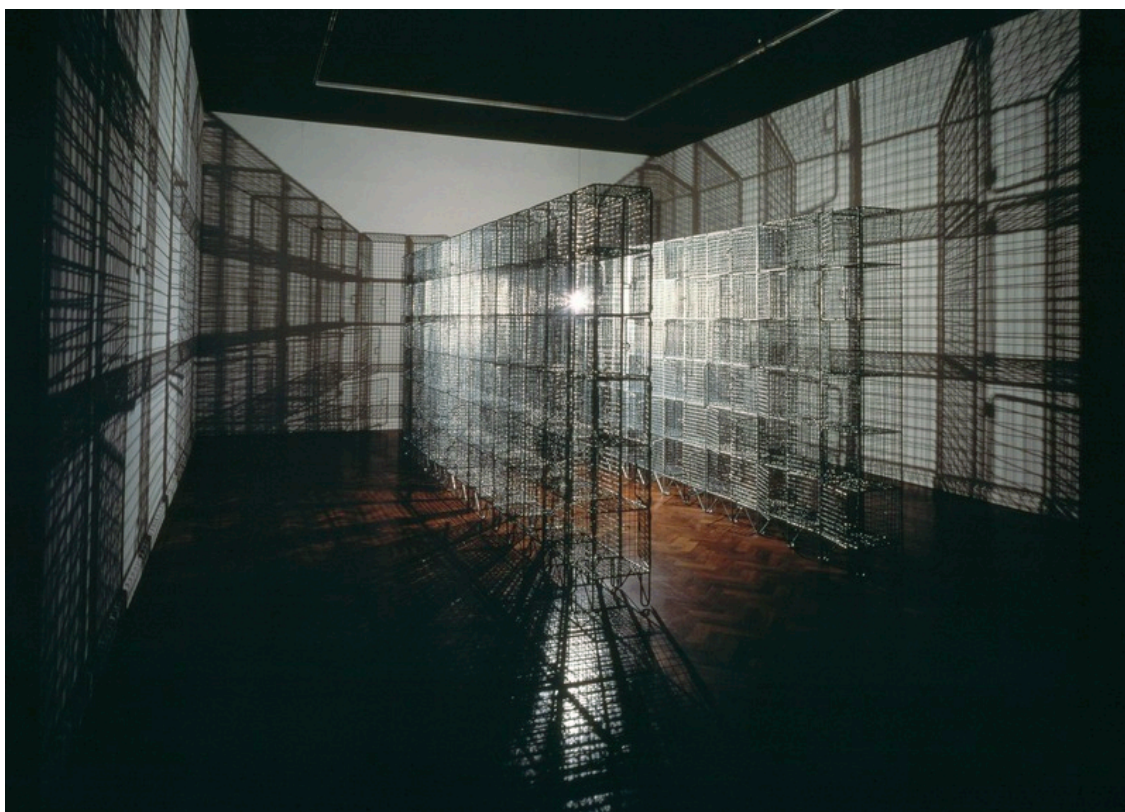
Dans la démarche de Mona Hatoum, je retrouve plusieurs de mes préoccupations. La charge émotive qui émane de ses œuvres m'inspire particulièrement: une forte sensibilité anime sa pratique. L'artiste, exilée de son pays natal et séparée de sa famille, s'interroge sur l'identité, le territoire, les problèmes politiques et sociaux. À partir de la fin des années

quatre-vingt, alors qu'elle se consacre davantage à la sculpture et à l'installation, elle crée des dialogues de matière à matière ou de matière à regardeur souvent troublants. Ses images exploitent des objets si banals qu'il faut un temps pour s'en détacher et voir le propos qui en découle. Même au commencement de sa carrière, ses performances mettaient son corps en relation avec des éléments bruts, dévoilant alors une étrange sensibilité. On peut penser, entre autres, à *Under siege* où l'artiste se débat pendant sept heures dans une boîte transparente remplie de boue. Cette sensibilité qu'elle réussit à faire ressortir de ses performances se manifeste davantage lorsque les sujets (tels l'aliénation, la violence, l'exil et le déracinement) contrastent avec son approche délicate et sa façon de se mettre au service de la matière. Dans une entrevue accordée dans le cadre d'une résidence au MAC VAL³, Mona Hatoum affirme *aimer les matériaux beaux et séduisants même si l'effet provoqué renvoie à un effet de danger*. Pourtant, lorsque j'observe ses œuvres, cette séduction m'est d'autant plus perceptible dans la façon dont elle met en relation, manipule et transforme la matière et les objets. Selon moi, les interventions qu'elle apporte à ses matériaux sont en grande partie responsables de l'intime poésie qui se dégage de son travail. Dans l'installation *Light sentence* (fig. 2.1, p. 26), Mona Hatoum présente formellement une série de casiers en treillis métallique empilés les uns par-dessus les autres et disposés en forme de « U ». Au centre de la structure se trouve une ampoule suspendue exécutant un mouvement linéaire de bas en haut, qui fait en sorte de projeter les ombres mouvantes des casiers et des participants. En expérimentant l'œuvre, les casiers usinés et

³ Musée d'art contemporain du Val de Marne

froids n'existent plus. L'assemblage et la mise en espace des éléments permettent aux ombres de la structure et à celles des participants de créer une expérience fascinante.

Figure 2.1 Mona Hatoum. *Light sentence*, 1992



Cette sensibilité se manifeste d'une autre façon dans son œuvre *Grater* (fig. 2.2, p. 27), où elle a reproduit une râpe à fromage disproportionnée. Le spectateur pouvait ressentir une impression de menace face à son immensité. Cet objet du quotidien devient, de façon absurde, profondément intimidant. On peut également le constater dans *Crutches* (fig. 2.3, p. 27), alors que des béquilles fabriquées de caoutchouc ne sont d'aucun support, ou dans *Interior landscape* (fig. 2.4, p. 27), lorsqu'un lit recouvert de fils barbelés n'offre plus le moindre confort. Hatoum provoque un sentiment d'impuissance.

À travers ce travail, je me suis questionnée à savoir s'il y avait un parallèle à faire entre les *émotions et l'image*. L'image serait-elle plus facile à évoquer si les émotions impliquées étaient celles du regardeur, ou au contraire, si l'objectif était de viser l'intellectualisation rationnelle et logique de l'œuvre?

Figure 2.2 Mona Hatoum. *Grater divide*, 2002



Figure 2.3 Mona Hatoum. *Crutches*, 2001



Figure 2.4 Mona Hatoum. *Interior landscape*, 2008



Pour Mona Hatoum, il est important que le public entre d'abord en relation avec ses sens pour ensuite chercher une signification ou un sujet traité dans l'œuvre. Elle dit : « J'aime qu'une pièce opère à la fois aux niveaux sensoriel et intellectuel. Les sens, les connotations, et les associations viennent après l'expérience physique initiale tout comme l'imagination, l'intellect et la psyché renvoient à ce que l'on a vu. » (MAC VAL, 2010) Par ailleurs, même si l'artiste traite de sujets précis, l'interprétation de ses œuvres doit, selon elle, rester ouverte. Une œuvre qui reflète plusieurs significations possibles lui apparaît plus stimulante, en plus de pouvoir être renversée dans tous les sens. Les associations et les interprétations de la part des regardeurs deviennent alors très enrichissantes.

On peut aussi remarquer que les connotations inhérentes aux objets influencent les œuvres de Mona Hatoum. Elle transforme souvent la matière en objet lorsque celle-ci ne l'est pas déjà. Par exemple dans *Hair necklace* (fig. 2.5, p. 29), ses cheveux ont été assemblés pour représenter un collier. Bien qu'on puisse voir le cheveu comme une matière repoussante, il offre une tout autre apparence après avoir été manipulé pour prendre la forme d'un bijou, lui-même associé à la beauté. Cependant, malgré l'utilisation des cheveux et la représentation du collier, c'est surtout le traitement délicat de la matière qui retient l'attention. Il est possible de faire ce constat en voyant le parallèle qu'il y a avec l'œuvre *Recollection* (fig. 2.6 et 2.7, p. 29). Par exemple, dans cette dernière, les mêmes « perles de cheveux » que l'on retrouve dans *Hair necklace*, cette fois-ci simplement déposées au sol, démontrent que l'intervention minutieuse et délicate opérée sur le matériau crée une œuvre en soi.

Figure 2.5 Mona Hatoum. *Hair necklace*, 1995



Figure 2.6 Mona Hatoum. *Recollection*, 1995



Figure 2.7 Mona Hatoum. *Recollection*, 1995



Ce rapport sensible avec la matière/objet est également privilégié dans le travail d'autres artistes comme celui de Cal Lane ou de Janine Antoni. Dans le cas des œuvres de Lane, les objets usés, recyclés, voire inutilisables, sont réutilisés pour être magnifiés. Dans des pelles et de vieux barils, elle découpe des motifs baroques qui forment presque des dentelles. (fig. 2.8, p. 30) Quant à Antoni, elle laisse la trace de son corps ou d'un long processus sur la matière. À partir d'un travail qui regorge de féminité et de délicatesse, elle fabrique des « objets performatifs ». Dans son œuvre *Slumber* (1993) (fig. 2.9, p. 30), une machine enregistre les ondes de son cerveau plongé dans le sommeil paradoxal et les transpose dans un graphique à courbes. Dans cette performance, qui dure tout le temps de l'exposition, elle tisse une couverture parée de ces données qu'elle utilise pour se couvrir la nuit.

Figure 2.8 Cal Lane. *2 Shovels*, 2007



Figure 2.9 Janine Anotni. *Slumber*, 1993



Janine Antoni affirme que nous sommes trop souvent en contact avec des objets qui nous sont étrangers, aussi bien par leur matière que par leur provenance. Pour elle, cette relation est très aliénante. Elle veut donc construire des objets qui ont une histoire qu'il est possible de raconter, de comprendre, de déceler et de relier à leur forme physique.

Finalement, Hatoum, Lane ou Antoni démontrent que la poésie peut naître à partir du traitement de la matière, de l'objet ou d'une relation entre les deux.

2.2 Le non-visuel

L'histoire de l'art s'est traditionnellement préoccupée de la racine du sens située dans les objets mêmes et a laissé le reste de côté (déterminations sociales, aspects cognitifs) comme étant non essentiel – seul le visuel comptait dorénavant. Aujourd'hui, la hiérarchie de ces deux sources de sens (interne et externe) a basculé : elles ne sont pratiquement plus différenciées ou, quand elles le sont, la racine externe est devenue dominante. Or l'externe c'est le non-visuel – peut-être cela explique-t-il l'importance des jeux de mots et des jeux de formes chez de Broin, de même que le monde du quotidien qui a pris sa place aux dépens de la réalité de l'œuvre d'art. (Arbour, 2004, p. 40-41.)

Désormais au centre de l'art contemporain, l'objet industriel a fait basculer la noblesse des matériaux au profit du sens de l'œuvre. Comme l'explique Rose-Marie Arbour, bien que les œuvres de Michel de Broin démontrent aussi des préoccupations esthétiques, le désir de jouer avec les significations que recouvrent les objets est fortement présent : il les détourne, les assemble et les trafique pour créer des scénarios improbables. Une majeure partie de son travail s'inspire des valeurs sémiotiques des objets qui organisent notre quotidien. Par ces jeux de sens souvent ludiques, il revisite des idées préconçues ou des acquis auxquels nous sommes accoutumés pour créer des images métaphoriques et critiques. Selon moi, le « non-visuel » (qui fait référence au discours, à l'idée ou au concept) dans les œuvres de Michel de Broin, pour reprendre les termes d'Arbour, demeure un aspect central de sa pratique, créant parfois même un impact plus grand de ce qui est visible.

Ainsi, grâce à de nombreuses prouesses techniques, de Broin conçoit des projets en transformant les technologies et les mécanismes d'objets pour soutenir son propos. Toutes les interprétations possibles liées au visuel doivent s'appliquer à faire ressortir une idée. « [...] la pratique de l'artiste procède d'un double mouvement : d'un côté, elle libère l'objet de ses fonctions et usages codifiés; de l'autre, elle soumet l'objet émancipé à un nouveau régime de sens, souvent à rebours du sens commun. » (Sherer, 2013, p. 59) Entre autres, dans *Late program* (fig. 2.10, p. 32) où un poêle à bois fonctionnel se présente sous la forme d'un téléviseur ou dans *Keep on smoking* (fig. 2.11, p. 32) une bicyclette donne l'impression de produire des gaz à effet de serre.

Figure 2.10 Michel de Broin. *Late program*, 2010



Figure 2.11 Michel de Broin. *Keep on smoking*, 2005



À travers ces exemples, on peut remarquer que même si la création de ses projets ont recours à l'imaginaire, de Broin cherche surtout à créer des discours soulevant des enjeux réels et à faire ressortir des critiques, tant sociales, économiques que politiques. En effet, plusieurs de ses œuvres arrivent à faire chevaucher poésie et absurde tout en soulevant certaines préoccupations actuellement présentes dans notre société. Cela devient également

perceptible dans son œuvre *Trancher dans la noirceur* (fig. 2.12, p. 34), une vidéo de quelques minutes (4 min 2 s) dans laquelle on voit un individu tronçonner un lampadaire, qui après s'être renversé au sol, fait place à la noirceur. Pour créer des œuvres aussi fortes, il s'inspire des tensions et du désordre des systèmes qui composent notre environnement. Selon l'artiste, une part de la poésie provient, non pas seulement des différentes figures de style qui marquent son travail, mais de la réorganisation ou de l'abolition de certaines conformités qui composent notre quotidien.

Il y a un lien entre la poésie et l'entropie. Dans les deux cas, on parle de la part de travail qui s'échappe des systèmes. Quand on utilise la grammaire pour construire des phrases correctes, afin de pouvoir communiquer, il n'y a pas de poésie. La poésie est ce qui échappe à la grammaire comme de la fumée. [...] Je reviens toujours à ce modèle de résistance avec lequel je réfléchis : une mécanique qui produit de l'entropie et qui explique comment l'art est ce qui échappe et non pas ce que l'on peut retenir et s'approprier. (Michel de Broin, 2013, p. 45)

Du premier coup d'œil, le travail de Michel de Broin ne semble en rien chaotique. Tout le visuel est méthodiquement disposé et calculé. Toutefois, le concepteur des œuvres s'applique à mettre du désordre dans les normes entourant l'usage des objets. Son œuvre *Monochrome bleu* (fig. 2.13, p. 34), une benne à ordures transformée en jacuzzi, illustre bien cette méthode de travail.

Enfin, le travail de Michel de Broin élabore un véritable langage qui s'exprime à partir des fonctions et des significations des objets qu'il détourne. Ses concepts, ses jeux de mots et de sens reposent sur ces détournements et sont mis de l'avant afin de jouer avec la logique qui encadre chaque petite parcelle du quotidien de celui qui reçoit ses œuvres.

Figure 2.12 Michel de Broin. *Trancher la noirceur*, 2010



Figure 2.13 Michel de Broin. *Monochrome bleu*, 2003



2.3 Le merveilleux

Dans le cadre de ma formation à la maîtrise, les échanges avec mes collègues et mes professeurs au sujet de mes œuvres m'ont permis de faire évoluer et de mieux comprendre ma démarche. La plupart de ces retours critiques m'apportaient de nouvelles perceptions constructives sur mes projets, et par le fait même, de nouvelles pistes à explorer. À travers ces discussions, on m'a souvent déclaré avoir l'impression que mes œuvres pourraient être transportées dans l'univers de Lewis Carroll tant elles se raccrochaient à l'imaginaire de l'histoire d'*Alice au pays des merveilles*. Malgré un certain scepticisme de ma part face à une référence qui m'apparaissait enfantine, je me suis penchée sur la démarche de l'auteur et j'ai constaté qu'elle était beaucoup plus complexe qu'elle ne paraissait. J'ai alors compris qu'il y avait un lien à développer entre le merveilleux de cette histoire et celui de mes œuvres.

[...] tantôt une forme de satire, qui aboutit à réduire tel ou tel problème à son aspect le plus dérisoire; tantôt un démantèlement du raisonnement et du discours qui rend douteux le langage, mais aussi la logique; tantôt un effort très subtil pour abolir la frontière entre le rêvé et le vécu; tantôt enfin une tentative presque désespérée pour « arrêter le temps », sinon le remonter, et bloquer ainsi l'évolution naturelle. (Stéphanie Lovett Stoffel, 1997, p. 142)

Le conte *Alice au pays des merveilles* contient autant de raisonnements justes et de phrases à double sens que de non-sens. L'histoire entrecoupée de poésie est remplie d'énigmes et de références culturelles détournées. La logique est retournée dans tous les sens par la rencontre de plusieurs éléments contradictoires. Mais ce qui m'intéresse plus particulièrement est ce dialogue entre la réalité, l'imaginaire et le rêve. À travers une histoire invraisemblable, l'auteur transcende les conventions pour révéler les revers de la société dans laquelle il vit. Carroll fait une critique sociale et politique de l'époque

victorienne. Le troisième chapitre, par exemple, se nomme « La course au caucus ». Il montre un personnage (un oiseau) qui organise une course absurde et sans règles, où finalement, tous les participants (d'autres animaux) gagneront l'épreuve. Ce passage met en image un rassemblement géré par une organisation totalement défailante. En utilisant le terme « caucus », Carroll fait référence à un comité électoral et, à partir du récit, dénonce le système politique déficient de l'époque. D'autres épisodes et personnages subissent le même traitement. Par exemple, l'heure du thé fait allusion à l'importance démesurée que portaient les Anglais à cette coutume. De son côté, la Reine Rouge est une parodie de la reine Victoria et de sa garde. Enfin, à travers le récit, l'auteur propose quelques morales par le biais de métaphores sur les questionnements existentiels d'une jeune fille qui apparaissent naïfs. Ainsi, le passage, où Alice devenue trop petite risque de se noyer dans ses larmes, évoque un océan de pleurs qui symbolise le fait qu'elle court à sa propre perte.

En fait, ce que Carroll donne à voir [...] c'est surtout l'univers qui appartient en propre à Alice et qui est « l'autre côté », qu'il s'agisse des valeurs sociales ou morales, du fonctionnement des codes langagiers ou même de psychologie. Ce qui paraît à Alice « absurde » (nonsense) : les « morales » de la Duchesse, les maximes de la Reine Rouge, et même les conseils avisés de Gros Coco (Humpty-Dumpty) ou du Cavalier Blanc, constitue la vision enfantine d'un monde d'adultes, face auquel c'est l'enfant qui détient la sagesse, la justice et la vérité. (Jean Gattégno, 1994, p.27)

De mon côté, lorsque je fabrique mes œuvres, je souhaite que le regardeur se retrouve dans le même état d'esprit qu'Alice au pays des merveilles, car celle-ci remet constamment en parallèle les éléments inhabituels qui se dressent sur son chemin avec ceux dont elle connaît l'existence. Cela lui permet de revoir la réalité dans laquelle elle se trouve habituellement. Le fait que les éléments banals du quotidien se soient transformés en

artifices lui permet de les percevoir autrement. Ainsi, pour mieux saisir la réalité ou la remettre en question, ne faudrait-il pas puiser dans l'imaginaire ?

L'univers que Carroll a créé regorge de subtilités et d'images à découvrir après chaque relecture. Par cette histoire, je vois se confirmer la puissance et la portée de l'imaginaire collectif. Celui-ci joue un rôle essentiel, autant dans la conception de mes œuvres que dans leur réception. Il devient un outil susceptible d'accomplir les désirs et la folie qu'on ne pourrait se permettre autrement, tout en traversant aussi bien un seul individu que la société toute entière.

2.4 Méthode et méthodologie

Généralement, la méthode que j'utilise pour réaliser mes œuvres est simple. Toutefois, il y a plusieurs subtilités qui sont difficiles à saisir et que je m'efforce encore à définir. Les lectures sur le processus de travail de Magritte m'ont beaucoup éclairée. « Il cherchait, réfléchissait, faisait des croquis à partir de l'objet de base; piano, feuille, oiseau... en s'efforçant de trouver quels autres éléments pouvaient lui donner une valeur poétique. » (Magritte, 1970 p. 11) En effet, celui-ci s'inspirait et amorçait toujours ses toiles à partir d'un objet ou d'un élément physique, mais jamais d'une idée.

Pour ma part, lorsque je réalise mes œuvres, je me penche sur ce que l'objet me suggère et sur son aspect formel. J'observe des objets au hasard, mais en fin de compte, je les choisis pour des raisons précises. Puis, je les trafique, je détourne leurs fonctions et leurs significations, je les assemble, en ayant comme objectif de fabriquer des images qui

amèneront autant à rêver qu'à saisir le reflet d'une certaine réalité. Enfin, lorsque je crée, je tente de rester près de mon intuition et de faire confiance aux images et aux émotions que je désire exprimer.

Pour mon exposition finale, j'avais bien l'intention de me garder cette liberté. Je ne crois pas que les fondements de ma pratique auraient pu se révéler à partir d'une ligne directrice de création imposée et à laquelle je n'aurais pas adhéré. Ainsi, lorsque j'ai commencé ma production, mon objectif était de créer librement, et non pas de fabriquer des œuvres pour tenter de répondre à un questionnement soulevé dans ce mémoire. De cette façon, je verrais comment, en restant aussi authentique que possible face à mon processus de création, mes œuvres répondraient aux interrogations qui se sont manifestées lors de cette recherche. Ce travail est donc le résultat de mes expérimentations personnelles pour tenter de comprendre et de mieux définir mes concepts de création. Même si je crois qu'il n'y a rien d'égal à l'expérience pour trouver les réponses à ce que l'on cherche, dans ce cas-ci, les ancrages théoriques sont rapidement devenus essentiels pour m'aider à approuver, à réfuter et à conceptualiser mes découvertes. Ma recherche s'est alors naturellement partagée en deux temps : celui de la théorie et celui de la création.

De ce fait, ma méthodologie de recherche se veut à caractère phénoménologique et se fonde sur une perspective heuristique. Aussi, en me penchant sur la façon dont je construis mes projets et sur la manière dont le regardeur les reçoit; l'écriture de mon mémoire se décrit comme étant aussi bien esthétique que poétique. Ainsi, dans le prochain chapitre, par

le biais de mes œuvres, qui deviendront mes principaux outils de réflexion, cette méthodologie de recherche et d'écriture sera mise en évidence.

CHAPITRE 3

FONCTIONS INÉDITES

« On s'étonne trop de ce qu'on voit rarement et pas assez de ce qu'on voit tous les jours. »
Mme de Genlis

Ce dernier chapitre se penche sur les œuvres présentées à mon exposition finale de maîtrise qui s'est déroulée au centre d'artistes Langage Plus à Alma du 10 avril au 31 mai 2015. J'explique par quels moyens ont été réalisés mes sculptures, mes installations et mes tableaux, et comment ils m'ont permis d'approfondir et de répondre à certains questionnements face à ma démarche artistique.

3.1 Faire bon usage

Pour moi, réaliser l'exposition *Fonctions inédites* était la chance de faire découvrir le potentiel d'objets qui nous laissent indifférents en dehors de leurs fonctions usuelles. Mais avant tout, mon objectif était de *fabriquer des images*. Pour concrétiser mon projet, le centre d'artistes Langage Plus mettait deux salles à ma disposition : la salle vidéo et la salle projet. Mes œuvres seraient alors abordées en deux temps. Mon défi était donc de parvenir à former un tout, et ce, avec des œuvres destinées à être autonomes. Par l'entremise de celles-ci et de leur disposition dans ces espaces, je désirais montrer une perspective avec laquelle pouvait être perçu notre quotidien. Mon exposition s'est ainsi présentée sous la forme d'un univers merveilleux tout en mettant en scène des objets, des situations et des acquis bien réels.

3.2 4 degrés

Un réfrigérateur est adossé contre le mur du fond d'une petite salle. La plupart des visiteurs l'ouvrent sans hésitation. Avec surprise, ils découvrent un électroménager sans fond donnant sur un étroit couloir apparaissant comme son prolongement. Ce couloir est l'espace d'un entre-deux, un passage qui permet d'accéder à une nouvelle pièce éclairée par une faible lumière blanche. Effectivement, *au fond* du réfrigérateur se trouve un espace qui ressemble à une chambre très épurée. Il s'agit en fait d'une pièce montée spécialement pour

les besoins de ce projet par l'assemblage de faux murs disposés de façon à recréer un espace mythique et surréel, une sorte de monde parallèle dont le réfrigérateur est la porte d'entrée. Quatre murs sont couverts de portes blanches à l'exception d'une, embossée et tapissée de miroirs. Une autre présente une usure témoignant de son âge avancé, tandis que sa voisine donne l'impression de provenir d'une maison moderne quelconque. Une quatrième, représentée par un dessin, est disposée au centre du mur. La dernière est une porte extérieure dans laquelle se trouve une fenêtre qui, à l'aide d'un projecteur, reçoit l'image d'une autre porte. Aucune des portes ne peut être ouverte, car les poignées ne sont pas fonctionnelles... (fig. 3.3 à 3.6, p. 44-45-46),

4 degrés est l'approfondissement d'*Expérimentation I* (fig. 3.1 et 3.2, p. 43), une installation que j'ai réalisée dans le cadre d'un cours à la maîtrise où on devait, entre autres, expérimenter l'espace. Pour ce projet, j'avais aussi présenté ce réfrigérateur, duquel j'avais retiré la paroi arrière, adossé à un faux mur qui débouchait sur une petite pièce fermée au milieu de la cafétéria de l'université. Lors de la présentation de mon œuvre (quasi performative), une quinzaine de volontaires y sont entrés. L'objectif était de provoquer une nouvelle relation entre le regardeur et l'utilisation de l'objet. Entrer dans le réfrigérateur provoqua un sentiment de frénésie unanime. Plusieurs avaient l'impression de réaliser un fantasme d'enfant et de plonger dans un monde imaginaire. De plus, la position inhabituelle des participants (à l'intérieur de l'électroménager) les amenait à observer la cafétéria avec une perspective différente. Ils avaient l'impression de lui poser un nouveau regard. C'est à partir de ce moment que j'ai pris conscience de l'impact de l'imaginaire dans mes œuvres. Le récit d'Alice aux pays des merveilles retient dès lors mon attention. De ce fait, j'ai eu le

désir de pousser plus loin l'expérience en réutilisant ce réfrigérateur dans mon exposition finale. En construisant un nouvel espace, j'avais pour objectif d'amener une fois de plus le participant dans un monde imaginaire et d'en observer les effets.

Figure 3.1 *Expérimentation 1*, 2013



Figure 3.2, *Expérimentation 1*, 2013



Au départ, j'avais en tête de projeter une courte vidéo portant sur un désert qui couvrirait tout le mur du fond de la petite pièce à l'intérieur du réfrigérateur. Cependant, après plusieurs moments de réflexion, j'ai eu l'impression que cette idée était incomplète. Elle me paraissait plus ou moins convaincante, car elle proposait une expérience qui se terminait abruptement en offrant une conclusion à l'œuvre trop évidente. Puis, l'idée de disposer le réfrigérateur en dialogue avec une série de portes n'offrant aucune issue m'évoqua davantage d'images. Car dans ce contexte, il y a une mise en abyme : les possibilités sont infinies et sont impossibles à découvrir. Ce lieu offre un terrain vaste d'interprétations et la lecture de l'œuvre demeure en suspens. Le participant doit imaginer la suite et alors

fabriquer sa propre histoire dans l'univers que je lui ai proposé. Quant au réfrigérateur, il illustre, tout le côté monotone du quotidien. En le transformant en sujet imaginaire, je métamorphose un geste d'ordre strictement fonctionnel posé machinalement plusieurs fois par jour (ouvrir le réfrigérateur) en un terrain d'aventures et de fantaisie.

La corrélation entre l'histoire d'Alice au pays des merveilles et *4 degrés* m'apparaît évidente. Comme Alice dans le pays des merveilles, le regardeur se retrouve malgré lui, grâce à son cœur d'enfant et à sa curiosité, à sauter à pieds joints « dans le terrier » en ouvrant la porte du réfrigérateur. L'imaginaire traverse de part et d'autre l'installation en offrant un scénario invraisemblable et en amenant le regardeur à poursuivre dans cette direction. Les connotations rattachées aux objets jouent un rôle important et conduisent à une multitude d'interprétations, d'où le titre *4° degré*, qui fait allusion à un niveau de compréhension utopique de l'œuvre ou à un monde parallèle...

Figure 3.3 Vue de l'entrée de la salle projet. *4 degrés*, 2015



Figure 3.4 Vue de l'entrée du réfrigérateur. 4 degrés, 2015



Figure 3.5 À l'intérieur du réfrigérateur, 4 degrés, 2015

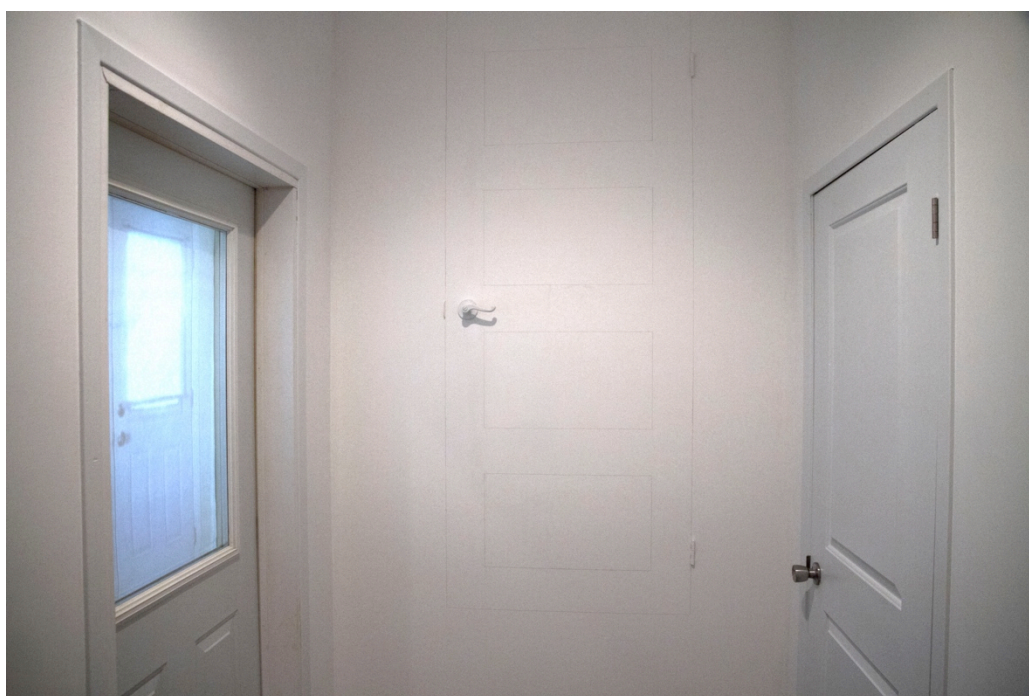


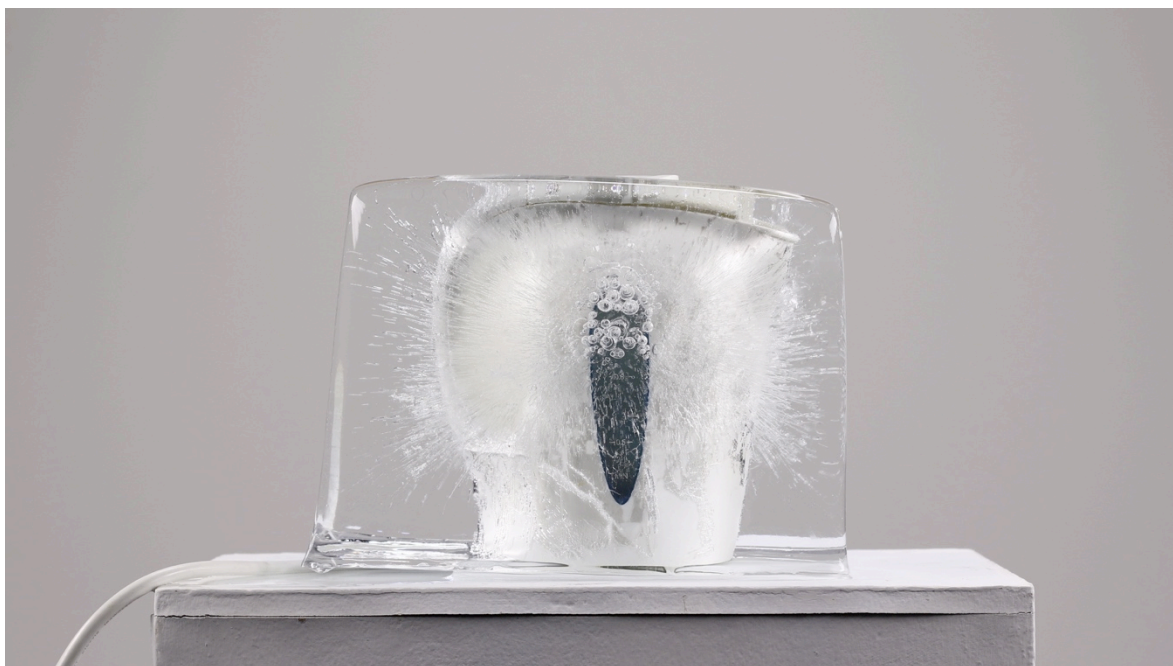
Figure 3.6 À l'intérieur du réfrigérateur, 4 degrés, 2015



3.3. *Résistance*

Résistance, une vidéo présentée en boucle montre une bouilloire emprisonnée dans un bloc de glace. En sept minutes quinze, l'épaisse couche d'eau gelée fond et laisse entrevoir l'objet qui était dissimulé et demeurait indéfinissable. Vers la fin de la fonte, alors qu'un côté du bloc de glace se détache, l'eau présente à l'intérieur de la bouilloire entre en ébullition. Ce long moment met le regardeur en attente et s'arrête brusquement lorsque le reste de la glace disparaît en tombant au sol. (fig. 3.7 et 3.10, p. 47-50),

Figure 3.7 Quatre heures après le début de la fonte de la glace. *Résistance*, 2015



Présenter une œuvre vidéo était un défi pour moi. Comme je suis toujours portée à me positionner en lien direct avec la matière, j'aurais naturellement présenté le bloc de glace dans la galerie. D'autant plus qu'il y avait une expérience avec les sens, soit le chaud et le froid. Cependant, le temps de fonte qui limitait la durée de vie de l'œuvre (vingt-quatre

heures) m'agaçait, car je tenais à présenter mon projet pendant toute la durée de l'exposition soit deux mois. Pour des raisons que je m'explique encore mal, j'ai tendance à éviter les œuvres à caractère éphémère. De plus, j'avais pour objectif que le regardeur suive toutes les étapes de la transformation de l'eau : de l'état solide à liquide, à gazeux. Bref, l'action que je désirais présenter à travers cette œuvre était à la fois trop courte et trop longue. Trop courte pour la durée de l'exposition et trop longue pour qu'une personne envisage de la regarder dans sa totalité. La vidéo me parut alors une bonne solution pour remédier à cette problématique, mais soulevait tout de même en moi quelques craintes.

La création de *Résistance* est inspirée de *Cactus* (fig. 3.8 et 3.9, p. 48) une sculpture qui présente un grand bloc de glace dans lequel un petit cactus est congelé. Une grande part de l'efficacité de ce projet repose sur le fait que le regardeur est en contact physique avec l'œuvre. Il peut voir, entendre et sentir la glace qui fond. De plus, il y a une forme de fragilité et un aspect sensible dans l'œuvre par le fait que le regardeur ne puisse rien faire que d'attendre devant ce cactus englouti dans le bloc de glace.

Figure 3.8. *Cactus*, 2015



Figure 3.9 Détails. *Cactus*, 2015



Présenter une vidéo me permettait d'expérimenter un nouveau rapport et de nouvelles possibilités en lien avec l'objet. En fait, puisque la proximité avec le matériau de l'œuvre ne m'était d'aucune aide pour réaliser mon image, j'avais l'impression que je devais développer une idée plus aboutie que dans *Cactus*. La force de mon projet devait reposer sur le discours. Ainsi, en « congelant » cette bouilloire, il était très important pour moi qu'elle conserve sa fonction première une fois la glace fondue. Pour ce faire, j'ai dû rendre ses connexions électriques étanches pour ainsi assurer le bon fonctionnement de son circuit électrique suivant son immersion. Créer des subterfuges demeure constant dans ma pratique. Cependant, à l'instar du travail de Michel de Broin, la fabrication de faux-fuyants mécaniques ou électriques se présente fortuitement dans mes projets, alors que ce dernier s'efforce souvent à produire des images en réfléchissant sur la modification ou la réorganisation de ces systèmes. Pour ma part, j'emploie simplement ces moyens techniques afin de parvenir à mettre sur pied mes images. Je remarque que mes subterfuges sont créés, instinctivement et essentiellement, à partir du design de l'objet.

Enfin, dans *Résistance* les sens rattachés à la bouilloire et à la glace, dont la chaleur et le froid, ou l'eau avec l'électricité, m'ont servi à produire de multiples symboliques portant sur la force et la persévérance. Présentée dans ce contexte, la bouilloire pouvait alors se voir comme une image touchante et révélatrice de petits combats quotidiens en résistant à un élément qui lui était imposé et contre sa nature. Enfin, en étant traversé par toutes ses tensions, l'objet ajoutait à son caractère fonctionnel, une dimension étrangement poétique.

Figure 3.10 Avant que l'eau ne commence à bouillir. *Résistance*, 2015



3.4 Les tableaux

La réalisation de tableaux est assez récente dans ma pratique. Elle découle de ma volonté de sortir de ma zone de confort et de voir comment j'arriverais à m'exprimer dans la fabrication d'œuvres bidimensionnelles. En faisant cet exercice, l'objet réussit encore une fois à s'immiscer dans mes œuvres. Même sous la forme de tableaux, il se présentait par le dessin ou s'incrustait littéralement dans le canevas. (fig. 3.11 à 3. 19, p 53-54-55)

Dans mon exposition, tous les tableaux présentés dans la salle projet proposent des objets sur un fond blanc mat. Ces objets proviennent de mes trouvailles dans les marchés aux puces. J'ai d'abord fait une liste d'objets inspirants et après un processus de sélection très intuitif, voire presque automatique, certains se sont retrouvés intégrés dans mes

compositions. Les objets ont été choisis en fonction de leurs formes et de ce qu'ils m'évoquaient. Mon désir était de faire image à partir de ces éléments présentés dans toute leur simplicité.

Faire le vide montre un hachoir à viande manuel encastré dans un grand tableau. Celui-ci est fixé à une planche représentant une table. L'outil de cuisine semble broyer le contenu vide du canevas et ce qui en ressort est tout aussi dépourvu de matière. Le hachoir broyant le vide rappelle le sentiment de s'en faire pour un rien, de ruminer constamment certains questionnements ou histoires. Par le titre *Faire le vide*, l'œuvre propose l'idée de lâcher prise puisque toutes ces pensées demeurent sans fondements. Dans *S'évader*, les objets intégrés au tableau sont méticuleusement disposés. À droite, un cadre empreint de nostalgie délimite la couleur d'un rose vieilli. À gauche se trouve une lime, un outil qui a permis l'évasion de prisonniers dans plusieurs récits. *S'évader* renvoie une image féminine et légère par la couleur qui domine dans le tableau. Toutefois, la lime évoque une réalité plus dure en référant à cet objet mythique, associé au milieu carcéral et au travail ouvrier. Enfin, certains pourraient voir l'outil comme la clé pour accéder à ce monde teinté de rose. *Se réfugier* présente un calorifère dans lequel s'est introduit un cactus. La plante semble avoir déformé l'intérieur du calorifère pour s'installer dans son élément, la chaleur. Dans ce contexte, il est possible de voir la nature se résigner à trouver le confort à partir d'un monde préfabriqué, artificiel et contre nature. À bout de souffle, le cactus vit sur du temps emprunté à partir de la chaleur produite artificiellement. Pour cette série de tableaux, chaque titre contient un verbe d'action. Ceux-ci deviennent des éléments à mettre en

relation avec les objets intégrés à mes œuvres, sans nécessairement donner de sens précis. Ils peuvent être utilisés ou non.

Jardin fleuri et *Grand ménage* sont disposés près l'un de l'autre pour des raisons formelles et afin de suggérer des liens possibles à faire entre les deux. L'œuvre *Jardin fleuri* est le rassemblement de vingt-cinq soucoupes ornées de fleurs encastées à même le tableau. L'image prend forme grâce à la multiplication de l'objet et du motif qu'elle arbore. Ce tableau propose de voir toute la beauté que peuvent renfermer les objets que l'on utilise quotidiennement. *Grand ménage*, quant à lui, se lit en deux temps. Notre attention se porte d'abord sur le trou d'un tuyau de métal qui est celui de l'aspirateur disposé en plein centre du tableau, pour se diriger ensuite sur l'aspirateur qui est relié au tableau par son tuyau (ou vice-versa.) Quand on osait toucher au tuyau de l'aspirateur, celui-ci démarrait instantanément au contact. Pour moi, le fait de valser avec la réticence du spectateur à toucher une œuvre d'art fut un fort amusement. Toutefois, même si le dispositif n'était pas déclenché, le tableau réussissait tout de même à nous interpeller par sa forme inusitée. Il était destiné à rendre la fonction d'aspirer fascinante. La vocation de l'aspirateur liée à une tâche pénible prenait alors une forme ludique visant à surprendre.

Contrairement à l'autre série de tableaux, dans *Jardin fleuri* et *Grand ménage*, il n'y a pas d'éléments de nature différente en dialogue. Les assiettes et l'aspirateur exposent leurs aspects formels et fonctionnels qui ont pour intentions de séduire et d'émerveiller. Présentés ainsi, les objets dans les tableaux sont en quelque sorte magnifiés. Ils sont exposés à l'intérieur d'un espace blanc pour délimiter le regard du spectateur et sans artifice

et sans avoir été dénaturés (ou presque). L'attention se concentre sur les formes et sur la signification des objets. En faisant image, ils invitent le regardeur à redécouvrir ce qui forme son quotidien.

Figure 3.11 Vue d'ensemble. *Faire le vide, S'évader et Se réfugier*, 2015



Figure 3.12 *Faire le vide*, 2015



Figure 3.13 *Se réfugier*, 2015

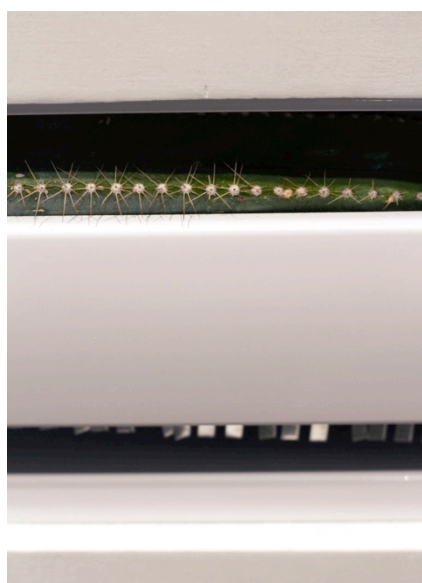


Figure 3.14 *Faire le vide*, 2015

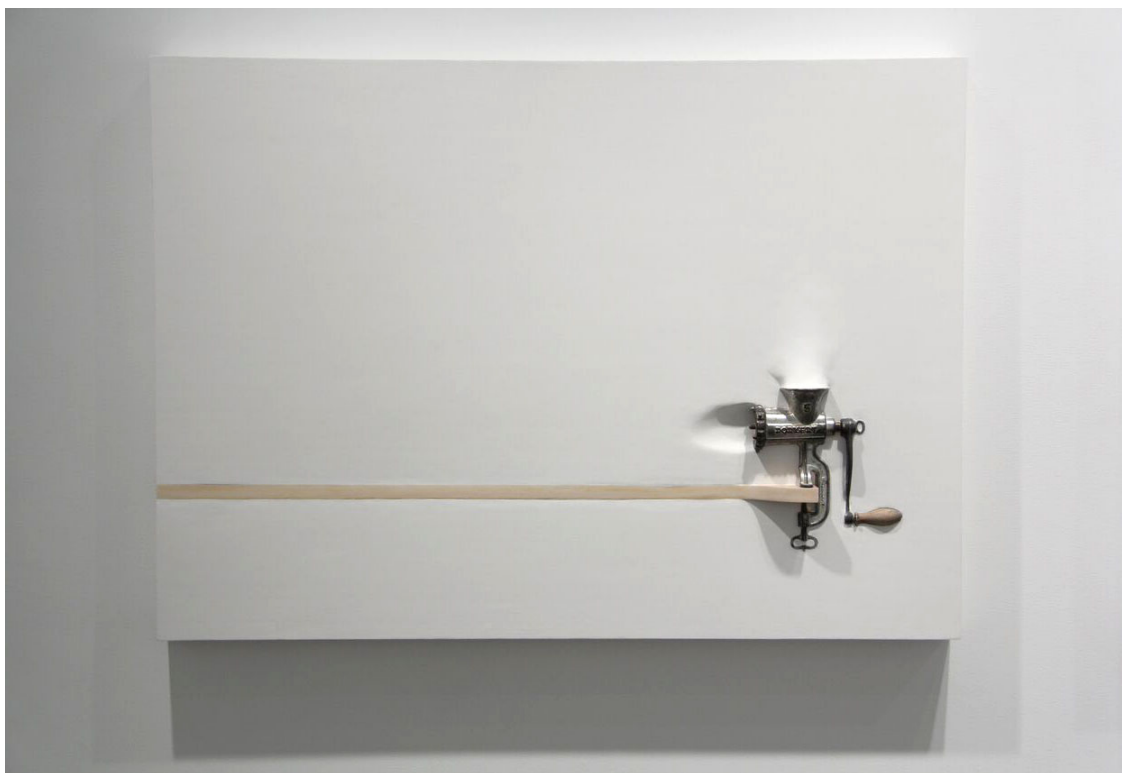


Figure 3.15 *S'évader*, 2015



Figure 3.16 *Se réfugier*, 2015



Figure 3.17 Vue d'ensemble. *Jardin fleuri et Grand ménage*, 2015

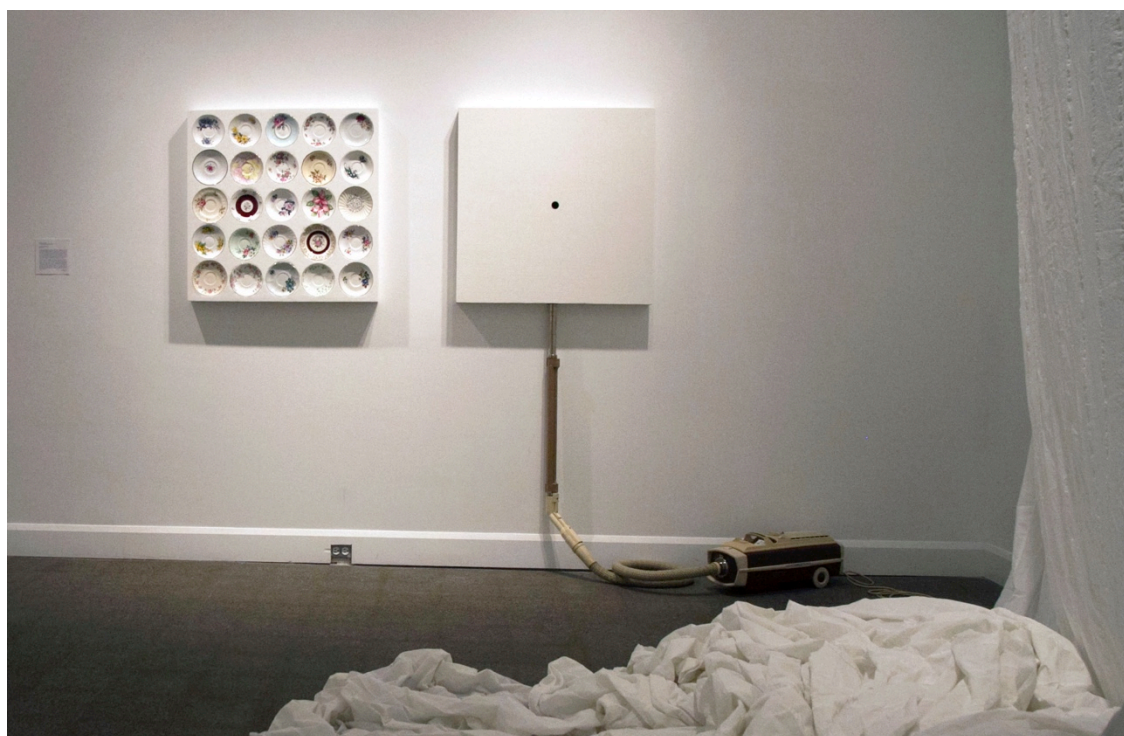


Figure 3.18 *Jardin fleuri*, 2015



Figure 3.19 *Grand ménage*, 2015



3.5 *Cascade*

Lors du vernissage, en entrant dans la salle d'exposition, la majorité des personnes présentes croyait voir un grand drap suspendu au fond de la pièce. Puis en s'approchant davantage de l'œuvre ou en lisant le cartel, les regardeurs prenaient conscience du matériau. Les quarante rouleaux de papier hygiénique cousus entre eux sur le sens de la longueur en alternant l'endroit et l'envers sont arrivés à en confondre plusieurs. Le caractère pauvre et banal du papier hygiénique s'était métamorphosé en matière délicate et imposante. (fig. 3.20 et 3.21, p. 57-58)

Pour la fabrication de *Cascade*, mon objectif était d'élaborer une stratégie détournant la fonction et la signification de l'objet, pour lui prêter une nouvelle image et un nouveau discours. De là, survient l'idée de coudre tous les rouleaux que comprenait un emballage complet de papier hygiénique de marque *Cascade*. En portant ce titre et en ayant la forme d'une cascade d'eau, l'œuvre ferait référence au nom commercial de l'entreprise qui a fabriqué sa matière. De plus, comme je désirais rendre le papier hygiénique révélateur, je cherchais à lui accorder un certain impact visuel. Assembler le papier hygiénique pour lui redonner une forme imposante m'apparut un bon moyen. La réalisation de ce projet me semblait justifiée tant le matériau coïncidait avec l'image et le discours que je désirais créer.

Cependant, fabriquer un projet avec toutes les connotations que comporte le papier hygiénique et son usage fut un épisode rempli de doutes. Tout au long de sa réalisation, je ne pouvais m'empêcher de remettre en question la limite de l'utilisation de ce matériau

même si je croyais profondément en l'image qu'il pouvait produire. Ces incertitudes étaient alimentées par plusieurs personnes de mon entourage qui s'interrogeait sur la faisabilité de l'œuvre. Malgré tout, je demeurais convaincue qu'avec un peu de patience et de minutie mon projet était réalisable. En effet, après plus de soixante heures de couture, les quarante rouleaux étaient assemblés; *Cascade* mesure plus de trente mètres de long par quatre mètres de large.

Sans que cela soit mon intention, ce projet laisse transparaître des préoccupations sur la surconsommation et l'écologie. En effet, nous ne portons que peu d'attention au papier hygiénique (en dehors de sa fonction première, bien sûr) et nous n'avons, pour la plupart, aucune idée de la quantité que nous consommons. Toutefois, devant mon œuvre, même si le regardeur ne se doute pas que *Cascade* n'est qu'un fragment de la consommation d'une personne en une année, l'installation l'amène à s'interroger à différents niveaux. Sans nécessairement voir une relation entre l'environnement et l'œuvre, sa perception de l'objet se trouve affectée et peut-être même changée.

Figure 3.20 Détails. *Cascade*, 2015



Figure 3.21 *Cascade*, 2015



Cascade me sembla une œuvre complète par le fait qu'elle joue avec le sens de la matière et la matière elle-même. À travers celle-ci, j'ai pu satisfaire mon souci du détail et créer de petites découvertes pour le regardeur en cousant le papier hygiénique en alternant l'endroit et l'envers. Je me suis amusée à jouer avec la limite de l'absurde pour créer une image à la fois fragile et majestueuse, mais surtout significative. Finalement, ce projet me confirme que ce qui semble parfois sans intérêt peut s'avérer marquant et révélateur dans une œuvre.

3.6 *Au fond du bain*

Au centre d'une des salles se situe un bain rempli d'eau à ras bord et bouché par des cheveux. Ceux-ci sortent du drain et se transforment en une centaine de petites fleurs qui s'étendent au fond. Les fleurs sont disposées comme si elles tentaient de trouver leur chemin pour sortir de la baignoire. (fig. 3.22 à 3.24, p. 61-62)

Après la réalisation d'une première version d'*Au fond du bain* au printemps 2013, j'ai commencé à récupérer mes cheveux sur une période de plus de 18 mois. À chaque lavage sans exception, je ramassais ceux qui restaient à travers mes doigts. De plus, comme cette œuvre nécessitait un travail de longue haleine, j'en ai profité pour documenter le processus de collecte afin de voir si cela pouvait intervenir dans la réalisation de mon œuvre. Ainsi, dans un petit carnet, chaque fois que je récupérais mes cheveux, je notais l'endroit, la date, le nombre de collectes et une observation en lien avec ma journée. En définitive, archiver ce long processus n'est en aucun cas venu inspirer ou affecter mon œuvre finale. Toutefois, cela me permit de constater que le processus est intéressant lorsqu'il s'illustre par lui-même

à travers une œuvre. Par exemple, le fait de savoir que j'ai collecté mes propres cheveux pendant plusieurs mois pour ensuite les utiliser dans la réalisation de mon projet vient nourrir l'image que j'ai voulu projeter en lui donnant plus d'impact. Ainsi, tout comme dans mon œuvre *Cascade*, j'estime que le regardeur, en réalisant la nature du matériau mis en évidence, mesure toute l'ampleur du travail consacré à la réalisation de l'œuvre, ce qui la rend d'autant plus saisissante. En outre, je note que la documentation du processus de création est un acte plutôt rationnel qui ne stimule pas forcément mon imaginaire. C'est plutôt à partir de l'ordre du sensible, des textures et des formes que proviennent mes idées.

Dans cette variante *d'Au fond du bain*, mon objectif était de rendre mon intention encore plus claire que dans la première version à laquelle j'ai fait allusion au début du présent ouvrage. Je désirais rendre littéralement visible, la beauté d'un élément qui n'en possède normalement pas. Ainsi, j'ai fabriqué mon œuvre de façon à ce que les cheveux dans le bain, se présentant sous la forme de centaines de petites fleurs, constituent une texture qui donne l'allure d'une dentelle. Chacune des fleurs était fabriquée à partir de trois cheveux pour créer un motif délicat. Cela rappelle le travail de Mona Hatoum, qui consacre aussi beaucoup d'attention à la plasticité. L'ampleur et l'impact de certaines œuvres comme dans *Au fond du bain*, reposent sur le traitement de la matière.

Comme cette scène du quotidien provoque chez plusieurs personnes une réaction de dégoût, je voulais qu'à l'inverse, elle émerveille et illustre à travers le canevas que devenait le bain, une poésie. Je voulais changer la perception du regardeur en lien avec cette situation courante et exprimer à quel point il est possible de voir certains éléments

autrement. Je peux affirmer que ce projet a réussi à ce que les cheveux au fond du bain soient observés sous un regard différent de celui qui leur est couramment porté.

Figure 3.22 *Au fond du bain*, 2015



Figure 3.23 Détails. *Au fond du bain*, 2015



Figure 3.24 Détails. *Au fond du bain*, 2015



3.7 L'ensemble de l'exposition

Dans *Fonctions inédites*, les objets se présentent à nouveau au cœur de mes créations. Ils demeurent ma source d'inspiration première pour leurs propriétés formelles et leurs connotations. Sans l'avoir planifié, mon exposition rappelle l'intérieur d'une maison dans laquelle le regardeur peut déambuler tantôt dans une salle de bain, tantôt dans une cuisine ou encore dans une chambre. Également, pour une raison que j'ignore, l'eau se révèle un sujet marquant en étant impliquée ou suggérée dans trois des œuvres présentées : *Au fond du bain*, *Cascade* et *Résistance*.

À travers ce désir de faire image, je me suis aperçue que j'avais la profonde aspiration d'émerveiller le regardeur. Je réalise que mon travail s'efforce à faire ressortir la beauté et la richesse d'objets que l'on côtoie tous les jours. Pour ce faire, je me concentre à fabriquer des œuvres créant des scénarios imaginaires et poétiques à partir d'objets banals. Ainsi, dans mon exposition finale, je les ai intégrés, transformés ou magnifiés par le biais de mes tableaux, de mes sculptures et de mes installations pour dérouter le public et créer une réaction de surprise. Je me suis appliquée à créer des contrastes et à faire découvrir les détails de notre environnement quotidien. J'ai exploré les limites de la signification et de la fonction des objets pour en évoquer d'autres plus poétiques sans pour autant renier leur essence. Aussi, d'un point de vue technique, j'estime qu'une sensibilité se fait sentir par une attention toute particulière portée aux interventions plastiques sur l'ensemble des œuvres.

Je constate que Fonctions inédites crée, inévitablement, un univers semblable à celui de l'histoire d'*Alice au pays des merveilles*. Tandis que j'amène le regardeur à mesurer des éléments dont il connaît l'existence à d'autres qui ne démontrent aucune logique, je maintiens ce dernier sur un terrain qui vogue sans cesse entre la réalité et l'imaginaire. De cette façon, j'aspire secrètement à ce qu'il remette en perspective *ses impressions de la réalité* (Sourriau, 2004). Bien qu'il soit difficile de savoir de quelle manière le regardeur a reçu mes images, comment il a été affecté par celles-ci et de quelle façon il partagera ce que je cherche à lui faire partager, j'ai eu le plaisir de voir le public soulever de nombreux questionnements.

Lors du montage de l'exposition, Langage Plus prit l'initiative de composer sur les cartels des descriptions interprétatives des œuvres qui ont été présentées. Au départ, j'étais déroutée par le procédé, car je n'étais pas certaine de vouloir offrir une piste d'interprétation aussi évidente. Cependant, j'ai compris que le centre faisait partie lui aussi des regardeurs et que cela marquait justement le moment où le public prend possession du discours. Il était désormais temps pour moi de lâcher prise, car l'œuvre ne m'appartenait plus.

CONCLUSION

Au dénouement de cette recherche-création, je réalise qu'en trois ans, ce long parcours m'a permis de répondre à de réels questionnements sur les fondements de ma pratique artistique. J'ai approfondi mes réflexions sur l'objet et l'image ainsi que sur d'autres concepts voisins comme la poésie, l'imaginaire, la sémiotique des objets et la représentation. Cela m'a aussi amenée à exp  rimer de nouvelles formes de création telles que le tableau et la vidéo.

Ce travail réaffirme le rôle essentiel que prend l'objet dans la fabrication de mes images. Il me sert de langage; un langage à la fois poétique et sensible. Cette poésie est créée à partir des connotations provenant de l'aspect formel et de la fonction usuelle des objets.   galement, j'ai appris à différencier les diverses formes dans lesquelles se manifeste l'image dans ma pratique et comment elle sert mes   uvres.

J'ai pu comprendre que c'est autant l'artiste (dans sa création), l'objet (   partir de sa nature et de ses connotations) que le regardeur (avec son désir de trouver le sens et de rêver) qui fabriquent l'image. Et par-dessus tout, cette recherche m'a permis de mettre de l'avant mon processus de création, de voir le sens et l'importance de ma méthode de travail. J'ai pu mettre des mots sur les moyens que j'utilise pour parvenir à réaliser mes   uvres.

De nouveaux questionnements et de nouvelles préoccupations sont également apparus au cours de ma recherche. Par exemple, j'aimerais exp  rimer davantage la vidéo en me

demandant comment elle pourrait enrichir mon langage artistique. Je crois que ce médium me permettrait de réaliser d'autres images qui sont difficiles à diffuser en temps réel, tout en m'obligeant à trouver de nouveaux moyens pour m'exprimer de façon aussi efficace qu'en sculpture ou en installation.

De plus, bien que j'aie soulevé certaines théories sur le concept de l'image en m'appuyant sur le travail de Magritte, je souhaite en apprendre davantage sur son parcours et ses objectifs artistiques. Ses œuvres et la poésie qui s'en dégage créent un univers bien particulier qui me captive. Je me sens interpellée par sa démarche et désire l'explorer plus en profondeur. Je crois qu'une telle exploration pourrait s'avérer révélatrice pour moi, particulièrement en ce qui concerne le lien avec mes réflexions sur la représentation et sa vision de l'image en tant que tel.

Par ailleurs, je crois qu'il est nécessaire de me positionner davantage sur la notion d'éphémérité dans mes projets. Ce constat provient, en partie, de l'œuvre *Au fond du bain* qui généra une problématique particulière au cours de l'exposition. En effet, les limites de certains matériaux, dans ce cas-ci des cheveux en contact avec de l'eau traitée, ont amené une détérioration de l'œuvre. J'ai alors réalisé que je devais adopter de nouvelles stratégies pour faire face à ces éventualités et peut-être même développer des projets qui tirent profit de cette éphémérité.

Ce foisonnement de petites découvertes sur l'image et l'objet relevé par ma recherche-crédation m'a permis de définir les ancrages importants de ma démarche. En ce sens, les pistes de création se sont également multipliées et certaines méthodes de travail deviennent

plus claires. Le quotidien et les objets n'attendent que d'être vus autrement et leur potentiel, qu'à être saisi. En demeurant attentive à ce qui m'entoure, je crois être en mesure de fabriquer des images ayant cette faculté de redonner vie à ce que la majorité des gens ne voit plus en raison de l'usure des jours passés.

BIBLIOGRAPHIE

Archer, M. Brett, G. De Zegher, C. (1997), *Mona Hotoum*, London : Phaidon Press limited 159 p.

Bachelard, G. (1958). *La poétique de l'espace*, Paris : Presses universitaires de France, 214 p.

Gattégno J. (1994) *Lewis Carroll : Alice au pays des merveilles*, Coll. « Folio classique ». Paris : Gallimard, 473 p. (Original publié en 1865)

Cros, C. (2008). *Qu'est-ce que la sculpture aujourd'hui?*, Boulogne-Billancourt : Beaux arts : TTM, 191 p.

Debary O. et Turgeon L. (dir.). (2007) *Objets et mémoires*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Québec : Les presses de l'Université Laval, 250 p.

ECO, U. (1988). *Le signe, histoire et analyse d'un concept*, Bruxelles : Éditions Labor, 220 p.

Krauss, R. (1997) *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris : Macula, 320 p.

Lovett Stoffel, S. (1997). *Lewis Carroll au pays des merveilles*, Paris : Gallimard, 160 p.

De Mèredieu F. (1994). *Histoire Matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Éditions Bordas, 406 p.

Passeron, R. (1970). *René Magritte*, Paris : Filipacci, 93 p.

Reverdy, P. (1918), « L'image ». Nord-Sud, *Self défense et autres écrits sur l'art et la poésie*.

Rosa, H. (2012). *Aliénation et accélération : Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris : La Découverte, 2012, 154 p.

Rey-Debove J. et Rey A. (dir.). (2009). *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris : Le Robert, 2837 p.

Sourriau, É. (2004). *Vocabulaire d'esthétique*, Coll. « Quadrige ». Paris : Presses Universitaires de France, 1415 p.

TAPIÈS, A. (1994). *La pratique de l'art*, Paris : Gallimard, 284 p.

CATALOGUE D'EXPOSITION :

Van Assche, C., (1994) *Mona Hatoum*. Paris : Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. 159 p.

Lanctôt M., De Broin M. et Sherer Daniel (2013) *Michel de Broin*. Québec : Musée d'art contemporain de Montréal. 159 p.

ARTICLES :

Didi-Huberman G. (2002). « Image, matière : immanence ». *Rue Descartes* 4, n° 38, p. 86-99.

Durand P. (1991). « “Le Sens Propre”. Figures de la défiguration chez Magritte et Camille Geomans ». *Correspondance*, tome 2, p. 61-69.

Durand P. (1995). « L'efficacité des images ». *Le Sens propre*, Coll. « Fac-similé ». Bruxelles : Didier Devillez, p. 5-9.

ENTREVUE :

Hatoum M. (2010) « À propos de Suspendu ».

Source : http://www.macval.fr/english/residences/residence-archives/article/mona-hatoum-5044#h3_tdm

Date de consultation : 5 mars 2015

SITES WEB :

<http://micheldebroyin.org>

